

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a teorie literatury

Obor: Obecná a srovnávací literatura anebo komparatistika



Dimana Ivanova

**KONCEPCE LYRICKÉHO SUBJEKTU V POEZII
ČESKÝCH DEKADENTŮ V SROVNÁVACÍM ASPEKTU**

**COMPARATIVE ANALYSIS OF THE LYRICAL
SUBJECT'S CONCEPT IN CZECH DECADENT POETRY**

DIZERTAČNÍ PRÁCE

VEDOUCÍ PRÁCE: DOC. PhDr. TOMÁŠ KUBÍČEK, PhD.

2006/2007

Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Podpis: Mgr. Dimana Ivanova

Na tom místě bych chtěla poděkovat mému školiteli, Doc. PhDr. T. Kubičkovi, PhD za jeho odborné vedení, cenné vědecké rady a velkou trpělivost, kterou projevil během naší vědecké spolupráce.

Děkuji také všem, kteří mě v průběhu psaní této dizertace podporovali – odborně a lidsky. Můj dík patří Prof. Josefu Vojvodíkovi, Prof. Vladimíru Svatoňovi, Doc. Haně Šmahelové, Prof. Zdeňku Hrbatovi, Doc. Žoržetě Čolakové, Prof. Bronislavě Volkové, Prof. Oldřichovi Královi, Daně Hronkové ,PhD. aj.

Bez jejich trpělivosti a podpory by tato práce dnes určitě nebyla v této podobě zpracovaná.

Děkuji jim všem vřele!

OBSAH:

1. Subjekt a subjektivita modernismu	7-17
2. Dandysmus fin-de-siècle. K teoretizaci problému	17-19
2.1. Vztah k módě. Souvislost módy s krásou. Dandy jako obraz dokonalé krásy. Stylizace v Satana	19-22
2.2. Role oblečení	22-23
2.3. Oblečení jako znak elegance, vyjímčnosti a aristokratismu	23-25
2.4. Oblečení jako jako znak sociální pozice ve společnosti. Dandy jako tulák.	25-27
2.5. Oblečení jako znak určitého pohlaví? Dandy jako androgyn	27-28
2.6. Záliba v detailech jako materiální projev vášně. Dandyovská touha po věčném mládí. Dandy – tvůrce a sběratel	28-31
2.7. Dandy jako básník a umělec a osobnost vyjímčné individuality ve fikci, dějinách a životě	31-32
2.8. Teatralita dandysmu. Dandyovská tvůrcová stylizace v šaška a pierota	32-33
2.9. Vztah dandyho k ženě. Obraz Kolombíny	33-35
3. Lyrický subjekt a sexualita	

3.1. Lyrický subjekt a homosexualita	35-38
3.1.1. Homosexualita jako ontologicky skrytá kategorie subjektivity v modernismu. Stylizace lyrického subjektu v modrého kluka	38-44
3.1.2. Homosexualita jako psychická odlišnost. Stylizace lyrického subjektu v básníka. Vztah homosexuality k biblickému textu	44-51
3.1.3. Homosexualita jako tělesný akt, rozpad tělesnosti. Stylizace lyrického subjektu v barbara	51-58
3.1.4. Stylizace lyrického subjektu v ženu. Ženská homosexualita v moderní poezii – jeden ze způsobů konstruování vlastní identity	58-63
3.2. Lyrický subjekt a láska. Láska versus perverze a sexuální prožitek	63-65
3.2.1. Lyrický subjekt versus žena-prostitutka. Rozšířený obraz prostitutky	65-74
3.2.2. Lyrický subjekt versus interstatuální žena. Láska versus perverze a smrt. Nemožná láska	74-84
3.2.3. Vztah k ženě-dítěti. Dvojitý obraz ženy	84-88
3.2.4. Bludný syn a vztah k matce-ženě	88-92
3.2.5. Žena-had. Lyrický subjekt-šaman a bodhisattva?	92-97
4.3. Podoby narcismu a stylizace lyrického subjektu v Narcise v poezii modernismu	
4.3.1. Elementy mýtu o Narcisovi a jejich vztah k dekadentní poezii	97-99
4.3.2. (Ne)-možné sebe-poznání v mýtu o Narcisovi a sebe-poznání jiné v poezii dekadentní	99-103
4.3.3. Chybějící zrcadlo a zrcadlo prázdné a anamorfotické	103-116
4.3.4. Narcis jako melancholik. Melancholie lyrického subjektu v dekadentní poezii. Stíny a dvojnictví	116-128

5. Lyrický subjekt a náboženství

5.1. Přerušené spojení s Bohem – biblický text	128-132
5.2. Poezie dekadentů – hledání jiné pravdy o existenci subjektu	132-133
5.2.1. Neexistence Boha. Transformace křesťanských morálních hodnot. Stylizace lyrického subjektu v Antikrista-Satana	133-141
5.2.2. Snaha o sblížení s Bohem a přírodou. Stylizace lyrického subjektu v otroka	141-142
6. Závěr a dosažené cíle dizertační práce. Vědecký přínos textu	142-144
Bibliografie	145-153
Resumé	153-157
Abstract	158-162
Jmenný rejstřík	163-167

1. SUBJEKT A SUBJEKTIVITA MODERNISMU

Pojem *subjektu* je bezpochybně stěžejní nejenom pro oblast literární vědy, ale i filozofie, sociologie, psychoanalýzy a současných genderových studií. Výklad tohoto problému je také do jisté míry pokusem objasnit dynamiku některých pojmů určitých oblastí vědeckého prostoru. V současnosti se ve světové literární vědě¹ objevila řada studií, týkajících se opětovně problematiky subjektivity a všechny považují vymezení tohoto pojmu za důležité, zvláště ve vztahu k literárněhistorickému období modernismu.

Během literárněhistorického období fin-de-siècle jsou pojmy jako náboženství a láska definované odlišným a novým způsobem. Bůh ve světě lyrického subjektu víceméně chybí. Tato mezera představuje neexistenci duchovního otce, symbolu naděje a víry. Ve světě lyrického subjektu během modernismu se nevyskytuje otec, ale objevuje se Magna Mater a chtonická matka a na místě Boha stojí Satan.

Důležitost literárněhistorického období modernismu netkví v jeho délce, nýbrž v problémech, které před námi otevírá a v otázkách, jež klade. Jedná se například o překonání konceptu renesančního a romantického hrdiny, o postavení jedince do protikladu ke společnosti, o industrializaci, o zvýrazněný individualismus na straně jedné a na straně druhé jde o průlom do intimity, o sledování procesu rozkladu subjektu, o profanaci lásky, o objevení sexuálních perversí a o jiné chápání teologické pravdy o Bohu jakožto sakrální hodnotě. Skrze zkoumání koncepce náboženství a sexuality v době modernismu, můžeme dojít k závěru, že lyrický subjekt je na jedné straně ustálený a statický (a to především na základě koncepce ideologie dandysmu tohoto období²) a na

¹ Srov. Bílek, P. Lyrický subjekt. (K problému subjektivity a subjektu literárního díla). Praha, 1993. P. Bílek zdůrazňuje potřebu zkoumání subjektu jakožto mediátoru mezi textem a čtenáři a odmítá ekvivalent označovaného mimo text. Dále se připomínají práce pražského strukturalismu a v 2. polovině 20. století práce prof. Miroslava Červenky, polské literárněteoretické vědy, ale i současné hermeneutické filozofie – Paula Ricoeura a Jana Patočky. Práci Petra Bílka považujeme za zvláště přínosnou pro současnou českou literární teorii. Petr Bílek zkoumá tento problém především na obecně literárněteoretické rovině a přitom zdůrazňuje potřebu jeho širšího zkoumání.

² Srov. Ivanova, D. Dandysmus fin-de-siècle. V: Kontexty, č.5, 2006, str. 22-31. Celý článek pojednává o dandysmu jako dandysmus společenský (a to jako určitý systém gestikulací, oblečení a způsob chování ve

straně druhé rozpadající se a dynamický. A tyto podoby subjektu se stanou i cílem našich analýz. K vytvoření koncepce subjektu v modernismu přistoupíme s pomocí srovnávacího literárně-historického přístupu k problému a to na základě literatury z oblasti francouzské, české a bulharské moderny.

Modernismus jako literárněhistorické období klade řadu literárních a umělecko-estetických otázek, o které se budu v textu nadále opírat v souvislosti s vymezením problému subjektivity. Ani česká, ani bulharská, ani francouzská moderna nebyly jednotné hnutí. Otázka periodizace tohoto období není tématem mé práce, jelikož o tom bylo už mnohokrát pojednáno. Jak česká, tak i bulharská moderna byly ve svých koncepcích výrazně ovlivněny francouzskou modernou. Důležitou úlohu měly různé literární časopisy, na jejichž stránkách se propagovaly teoretické či programové názory dekadentního myšlení, estetiky i dekadentní literatury. V Čechách se dlouhodobou tribunou dekadentních a symbolických autorů stal časopis *Moderní revue* (1894-1925) v čele s redaktorem Arnoštem Procházkou. V Bulharsku se „mladá“ generace začala shromažďovat kolem časopisu *Misāl* (1892-1907) s redaktorem Krástjo Krástevem, jehož první číslo vyšlo roku 1891. Byly v něm publikovány články o politice, o vývoji vzdělání aj. Podle mého názoru nelze tvrdit, že časopis *Misāl* byl rozhodující tribunou moderních dekadentních koncepcí v literatuře a umění. Takovým časopisem byl *Iz nov pāt* (1907-1916), pod vedením Ivana Andrejčina, ačkoliv byl velice kritizován a nenašel odpovídající ohlas, jakého se naopak dostalo časopisu *Misāl*.³ Ekvivalent k *Moderní revue* tudíž není v Bulharsku možné najít.

V zmíněném období se objevila řada manifestů, které jsou cíleny k různým otázkám dekadentní estetiky, včetně problému subjektivity. Samotný manifest České moderny měl původně intenci shromáždit kolem sebe „moderní“ autory, ale spíše naopak připravil podmínky pro vzájemné polemiky a pro rychlý rozpad okruhu autorů kolem samotného manifestu. Jako stěžejní se projevila polemika mezi Arnoštem Procházkou a F. X. Šaldou. Jak manifest, tak i teoretické články F. X. Šaldy (*Synthetismus v novém*

společnosti, objevený skrze zmíněných artefaktů v realitě) a tím je osobnost dandyho myšlená jako ustálená a jako dandysmus literární (skrze zmíněných artefaktů v díle a tím je osobnost lyrického subjektu myšlená jako fikční a jsou zmíněné její různé stylizace). „Ustálenost“ a „rozpadání“ osobnosti lyrického subjektu jsou kategorie víceméně proměnlivé a kauzální.

³ Srov. Ivanova, D. O dvou modernách. Rozdíly a shody v koncepcích, tématech a motivech české a bulharské moderny. In: Generace, skupiny a programy v literatuře. Příbram, 2009, str. 41-54.

umění a K otázce dekadence) staví do středu zájmu otázku individua-tvůrce a básníka. Jinými slovy se jedná o individualismus jako základní znak dobově pojímaného člověka. Nové umění je chorobné a dekadentní, ale úspěšnost jeho sugestivnosti se kryje s individualitou tvůrčího subjektu. Na druhé straně jak česká, tak i bulharská moderna se vůbec neobracejí proti národnosti, naopak oba typy moderny počítají s hodnotami, které lze uvažovat jako národní. Ale umělec musí především být individualitou a terpve potom Čechem nebo Bulharem. Podle F. X. Šaldy musí umění najít správné prostředky k duši diváka, aby mělo odpovídající ohlas. V stati *K otázce dekadence* Šalda píše: „Rozvoj umění právě předpokládá nejvyšší odlišenost individua. At' umění tendence jedinečné či hromadné – pravé, skutečné umění je vždy výběrové a výlučné. Klade se tu ovšem další otázka, že pak umění samo jako takové je chorobné a zhoubné. Nejen pro tvůrce básníka, umělce, nýbrž i pro diváky čtenáře, obecnstvo, poněvadž vnímavost a smysl pro dílo předpokládá tytéž základní vlastnosti, tytéž duševní znaky, jakými je vytvořeno. Duše básníka a duše čtenáře musí být nutně do značné míry stejnotvaré, obdobné.“⁴ Moderna překonává romantického hrdinu a staví na přední místo jedince, který sám sebou tvoří společnost, a duši básníka s jeho touhami a nemocemi. Svlékání a odhalování duše je základním rysem umění a literatury modernismu.

Další programové články F. V. Krejčího *K prohlášení české moderny* a A. Procházky *K poslední fazi české poezie*⁵ rovněž podobným způsobem teoretizují individualismus a výjimečnost subjektu. Podle F. V. Krejčího tvůrce potřebuje v umění větší svobodu a moderna jako hnutí musí být založená na koncepci otevírání cesty k duchovnímu. Avšak moderní umělec není pouze sobec, uzavřený do sebe se svými emocemi a sny, ale osobnost, která se pomocí svého svobodného projevu snaží zrcadlit společnost a překonat ji. Překonání většinové společnosti je prvním krokem k výjimečnosti individuality. O individualismu uvažuje i bulharský modernismus. Dekadence je umění zvláštnosti a jedinečnosti, o níž píše kritik a teoretik symbolismu Ivan Radoslavov spolu s Teodorem Trajanovem a Ljudmilem Stojanovem, který rediguje časopis *Chyperion* (1922-1931). V předmluvě k *Antologii Mlada Bălgarija*⁶ zdůrazňuje I.

⁴ Srov. Šalda, X. F. *K otázce dekadence*. V: Dílo F. X. Šaldy. Praha, 1925, str. 124-141.

⁵ Srov. Procházka, A. *K poslední fazi české poezie*. In: Almanach secese. Praha, 1896.

⁶ Srov. Radoslavov, I. *Předmluva k: Mlada Bălgarija: Antologie současné bulharské poezie 1905-1922*. Sofija, 1922, str. 1-3.

Radoslavov fakt, že výběr autorů není nahodilý a že se jedná o výrazné představitele symbolismu, z nichž každý zasluhuje zvláštní vnímání. Jejich poetika a poetické vyjádření jsou odlišné, – symbolismus mluví o věcech „novým“ jazykem, jazykem hudebním a mystickým.

Lyrický subjekt je staven proti společnosti, neustále hledá sám sebe, sebeutváří a toto sebeutváření a modelování je možné především v různých diskursivních praktikách anebo v jazyce. Důležitým znakem umění modernismu se stává nový styl, nikoliv ale v svém konvenčním významu. Dekadentní styl je „soubor vyhraněných názorů na život a společnost, je určitý teoreticky i prakticky uplatňovaný životní postoj.“⁷ Jde o styl ve smyslu promluvy realizované odlišným způsobem, která tím čtenářovi sugeruje jedinečnou obraznost, zapřenou o specifické motivy, pocity, barvy, vůně. Nový jazyk a nový styl jsou nástroje poukazující na tvůrčovu výjimečnost, nalezení sebe ve společnosti a odlišování se od ní, vyšší akt tvoření a semiotizace, akt poesis. Ostatně ne náhodou říká Martin Heidegger, že jazyk je dům našeho bytí, a že objekt (jazyk) vymezuje subjekt (dasein, antropos, člověk).⁸ Tento subjekt se začíná hledat a dívat ze svého bytí do různých objektů a proto se multiplikuje na množství lyrických subjektů s různorodou stylizací. Stylizace se stává určitý tvůrčí postoj jak v díle, tak i v životě. Tím způsobem se dílo úzce spojuje s životem.

Stylizace je vyšší forma estetizace a modelování lyrického subjektu v období modernismu. Významný český kritik a filozof Václav Černý zkoumá individualitu lyrického subjektu, o čemž svědčí jeho studie *Dílo a osobnost*.⁹ Dostává se k důležitému závěru, že osobnost je v době modernismu úzkostí a Svobodou. Osobnost autora v díle zkoumá Václav Černý jako subjekt, který se stylizuje (Stéphane Mallarmé, Jiří Karásek ze Lvovic, St. K. Neumann aj.) anebo ještě navíc autostylizuje (Paul Verlaine). Václav Černý trvá na tom, aby se vytváření osobnosti, která je sobě svobodou, odlišovala od stylizace autora v díle. (Auto)stylizace je „zásahem nikoliv do vlastní bytosti tvůrčovy, ale do jeho básně a tedy jejím prostřednictvím do bytosti čtenářovy“.¹⁰ Navíc tyto autostylizace např. v tvorbě Paula Verlaine jsou důkazem toho, že osobnost může

⁷ Srov. Pešat, Z. Dialogy s poezií. Praha, 1985, str. 11.

⁸ Srov. Heidegger, M. Saštnosti. Sofija, 1993, str. 55.

⁹ Srov. Černý, V. Osobnost, tvorba a boj. Praha, 1947.

¹⁰ Srov. Černý, V. Dílo a osobnost. Praha, 1947, str. 83,84.

v realitě působit úplně opačným způsobem než její stylizace v díle. Střídání nálad, pádů a pozvednutí, stoupání, protikladné stavy psychiky a duše jsou znakem modernosti a objevují se shodně v díle francouzských, českých i bulharských modernistů.

Předmětem modernismu jsou různé stylizace subjektu ve vztahu k sexualitě: stylizace homosexuality lyrického subjektu, stylizace perverze a stylizace narcisismu lyrického subjektu. Estetizace sexuálních perverzí je v kontextu chorobnosti dekadentního umění velice příznačná. Překonání romantické lásky a objevení nové morálky v zakázané lásce jsou zdůrazňovány jako podstatná součást koncepce modernismu. Svědčí o tom rovněž texty francouzských autorů, přeložené a publikované na stránkách časopisu *Moderní revue* (1894-1925). Jako programový text se jeví *Morálka lásky* Rémy de Gourmonta, v němž autor staví manželskou lásku proti zakázané lásce a proti prostituci a opírá se přitom o historii Starého Řecka. Dostává se k závěru, že „Athény kurtizán a svobodné lásky daly modernímu světu jeho intelektuální vědomí.“¹¹ V kontextu genealogie sexuality nemůžeme neukázat důležitost teorie francouzského filozofa Michela Foucaulta. Jeho příspěvek je pokusem o archeologizaci a genealogizaci vůle, vědění a moci a pokusem o vytvoření normy diskursu v kontextu šílenství, sexuality, literatury a jiných literárněvědeckých oblastí zkoumání. V každé společnosti existuje jazyk, který bývá často kontrolován, aby nebyl náhodný a nebezpečný. Jedna z forem této kontroly je podle M. Foucaulta zákaz něčeho. Existují různé zábrany a nejvíce jsou projektovány v oblasti sexuality a politiky. Diskurz nejenom zakrývá anebo odhaluje touhu, on sám je objektem touhy. Foucault stanovuje různé druhy diskursů – filozofický, významový a jazyk výměny. Poslední typ diskursu naznačuje, že všechno může být vyjádřeno, a to i tím způsobem, že se označované stává označujícím, čímž se otevírají nekonečné možnosti jazykových her. To se ostatně ukazuje ve výjimečnosti jedinečného stylu, který je příznačný i pro básnickou tvorbu během období modernismu. Pojem subjektivita u M. Foucaulta odkazuje na individualitu a sebeuvědomění, avšak zároveň zdůrazňuje proměnlivost a mnohočetnost subjektu, který je vždy umístěn a konstituován stávajícími diskurzy a praktikami. Ve Foucaultově pojetí je autor „nikoli ovšem autor jakožto projevující se individuum, které proneslo nebo napsalo nějaký text, nýbrž autor jako princip seskupení diskursů, jako jednota a původ významů diskursů,

¹¹ Srov. de Gourmont, R. *Morálka lásky*. V: *Moderní revue*. 1902, svazek 13, str. 108.

jako zdroj jejich souvislostí“¹². Je tedy pojímán jako demiurg slovesnosti a tvůrce, nikoliv jako původce. Neakcentuje se jenom na autorství textu, ale na jedinečnost tohoto textu, která je možná jenom díky rafinovanému stylu množství diskurzů.

Lyrický subjekt se ocitá v neustálé cirkulaci mezi sebeutvořením, sebezrozením a umrtvováním se v hledání nové pravdy. Tady musíme podtrhnout ještě jednou fakt, že pravda v pojmosloví dekadence neznamená totéž, co pravda během renesančního období. Pravda je ale možná už jenom ve styku se subjektem v jazyku a skrze jazyk, nikoliv ve styku s transcendentností. Ten proces vede k zvláštní formě exprese nebo tvorby, ve které je nejdůležitější vztah k věci a sensitivní dotyk s nimi. Lyrický subjekt se dostává do vztahu s objekty obklopujícími ho v realitě a v současnosti. Ten vztah je především dynamický a určuje subjekt jako svobodný. Celkové pojetí společnosti a člověka v něm je v modernismu ve znamení univerzální svobody. Svoboda značí sociální revoluci, stejně jako znamená nový řád společenských vztahů. Narušuje také společenskou smlouvu platnou v období osvícenství. Svoboda je pojímána v širších rámcích – je chápána nejenom jako sociální svoboda, ale i jako svoboda kreace, stylu. O svobodě jako o neomezené možnosti kreací píše francouzský filozof moderny Henri Bergson: „Nuže svoboda se vyvolává v čase, který plyne a nikoli v čase uplynulém. Svoboda je tudíž faktem a mezi fakty, které se konstatují, není faktu jasnějšího. Všechny obtíže problému a problém sám se rodí z toho, že chceme nalézt v trvání tytéž atributy jako v rozprostraněnosti, vykládat sled současností a vyslovit ideu svobody v řeči, která je zřejmě nepředvídatelná.“¹³ Svoboda je nerozpoznatelná a vyslovení krásna zůstává tajemstvím. Krása bývá pojímána jako proměnlivá kategorie.

Lyrický subjekt modernismu žije na hranici mezi realitou a snem, nachází se v jakémsi mezistavu, tedy ve stavu větší tvořivosti, kreace, charakterizovaným zvýšenou fantazií a aktivovaným smyslovým vnímáním. Způsob vytváření obrazů a obraznosti je velmi důležitý pro celkovou estetiku období modernismu. Obraz předchází samotnou skutečnost a realitu, avšak rodí se z dotyku s ní. Řečeno opět slovy Henriho Bergsona „básník je ten, u něhož se city vyvíjejí v obrazech a obrazy samy ve slovech poddaných rytmu, aby je přetlumočily. Vidíme-li tyto obrazy znovu přecházet před svýma očima,

¹² Srov. Foucault, M. Diskurs, autor, genealogie. Praha, 1994, str. 16.

¹³ Srov. Bergson, H. Čas a bytí. O bezprostředních datech vědomí. Praha, 1994, str. 120.

zažíváme ze své strany cit, který je, tak řečeno, jejich emočním ekvivalentem, ale tyto obrazy by se u nás tak silně nerealizovaly, bez pravidelných pohybů rytmu, kterým je naše duše ukolebána a uspána a zapomíná na sebe jakoby ve snu, aby myslila a viděla s básníkem.“¹⁴ Stěžejní pro celkovou estetiku modernismu je myšlenka, že nejdůležitější pro svět, jako pro uspořádaný prostor, křížící se s časem ve své trvalosti, je nejenom lyrický subjekt, ale jeho duše. Duch je viděn v protikladu ke hmotě a tímto způsobem se otevírá cesta viditelného k neviditelnému.¹⁵ Podle slovy Renauda Barbarase se živý subjekt (básník) „otevírá prostředí, aby se od něj detotalizoval, tj. odlišil, oddělil. V tomto procesu se uskutečňují různé děje, které se odlišují pocitovými stavy. Pojem počítku je tedy nutné nahradit pojmem pocitování. (sentir) sentiments.“¹⁶ Detotalizování, fragmentace, rozpad subjektu v moderní poezii jsou prvořadé znaky. Jeho celistvost a svoboda jsou narušené v kontaktu a dotyku různých objektů z prostředí, které se v něm odrážejí, aby pak byly popsány slovy. Slovesnost a tvorba jsou materiální projevy jedné předem dané obraznosti. V tomto složitém kolotoči vědomého (viditelného, reálného, materiálního) a nevědomého (neviditelného, snového, duchovního) je subjekt fragmentován, jeho totalita není nikdy možná.

Fin-de-siècle je obdobím vytváření nové koncepce osobnosti lyrického subjektu. Toto období vytváří nové hodnoty; mění se také národní vědomí a problematizují se rodinné vztahy. Jedním z výrazů této problematizace je obraz otce, jenž je velmi často tematizován jako ten, kdo chybí v životě a ve vědomí lyrického subjektu (lyrický subjekt jako kulturní postava a také jako fikční osobnost). Lyrický subjekt v poezii Jiřího Karáska ze Lvovic je obvykle posledním člen aristokratické rodiny, přichází z dávných dob a „tyčí se z minula“. Báseň *Příšera* Peja Kračolova Javorova ukazuje subjekt, který se obrací ke své matce jako k příšeře. Ona ja ta, která je vinna za jeho zármutek, otec úplně chybí. Možná posledním autorem, jenž se hledá v otci, jenž hledá vztah k otci, a neruší tuto figuru, je Penčo Slavejkov. V básni *Můj otec ve mně* lyrický subjekt

¹⁴ Tamtéž, str. 19.

¹⁵ Materií v moderní poezii zkoumá velice podrobně i česká literární historička Hana Bednaříková, která rozlišuje tři základní kategorie materie: fyzis (synonymum materiálního znaku); antifyzis (synonymum masky) a pseudofyzis (naznačuje vztah k florálním elementům v moderní poezii). Protikladem ducha a matérie objevuje také Jean-Francois Mattei, který tvrdí, že subjekt dávného středověku je především materializován (zdůrazněn je fakt, že je založen na matérii), na rozdíl od subjektu Moderny, který se jeví více méně vytvořen skrze duchovní a tímto se interiorizuje, stává se interním subjektem.

¹⁶ Srov. Barbaras, R. Vnímání. Esej o smyslově vnímatelném. Praha, 2002, str. 49, přel: Josef Fulka.

polemizuje se svým otcem, avšak je schopen ho v sobě ještě najít. Zdá se však, že to je poslední básnické svědectví přítomnosti otce; poezie všech ostatních dekadentních a symbolických autorů ukazuje absenci figury otce a namísto něj prezentuje příšerou Matku, viděnou jako Magna Mater. I v poezii A. Rimbauda je možné najít figuru otce, ale opět spíše jako negaci, nezaplňené místo významového prostoru, jako absenci a echo odlišné personality.¹⁷

Fin-de-siècle je období, pro nějž jsou příznačné mysticismus, nadpřirozené jevy a okultismus. Okultní prvky a zájem o nadpřirozené jevy lze nalézt jak v moderní poezii, tak i ve filozofii. Připomeňme Nietzscheovu myšlenku o nadčlověkově, Schopenhauerovu filozofii, obrácenou k východním naukám a vědě, karmě a reinkarnaci. Psycholog a filozof William James ve svých pracích mapoval duši člověka a rozvíjel koncepce o dvojitých obrazech. Ke slovu se plnou měrou dostává okultismus, onen paradoxní střet racionality a iracionality, či pokus racionality proniknout do iracionálního. Na začátku 70. letech 19. století slaví úspěchy Helena Petrova Blavatská, jež je pokládána za médium a již jsou připisovány i schopnosti věštby. Ta se 13. září 1875 sešla s plukovníkem Henrym Steelem Olcottem a Williamem Juanem Jungem, aby založili okultistickou organizaci, která měla nahradit už existující organizaci *Klub zázraků*. Okultismus proniká společností a fascinuje řadu vědců, a samozřejmě i spisovatelů. Okultistické prvky jsou typické pro básnickou tvorbu dekadentů, ale i pro prózu Franze Kafky a Gustava Mayera. Ostatně Praha, kde žili, byla považována za okultistické a mystické město. Zájem o okultismu souvisí se zkoumáním lidské duše a snahou o vytvoření koncepce osobnosti, postavené na teoriích o vyjasnění nevědomého. Zvláštní přínos v tomto směru má teorie C. G. Junga, který vyjasňuje vznik osobnosti a její individualitu na základě koncepce archetypů a komplexů.¹⁸ Přitom jeho knihy *Aion. Příspěvky k symbolice bytostného já* a *Duše*

¹⁷ Srov. Bodenham, H. L. Ch. Rimbaud et son père. Paris, 1992. Kniha je autobiografická a uvažuje o tom, že ve světě A. Rimbauda chybí figura otce. Přitom ale mezi dvěma osobnostmi existuje řada shodů a v tomto smyslu bychom mohli tvrdit, že osoba syna se projevuje jako odvětvení od figury otce, chybějícího v reálném světě. Jak Frédéric Rimbaud, tak i jeho syn Arthur žijí určitou dobu v orientálních zemích. Frédéric Rimbaud žije 8 let v Alžírsku a jeho syn více než 10 let v Africe a Habesi. Oba dva mají talent na jazyky a nechávají po sobě překlady řady knih a projevují zájem pro studium náboženství a vkus k tomu být anonymními.

¹⁸ Celá Jungová psychologie a filozofie se zakládá na teorii archetypů a komplexů. Archetypy jsou určité pravzory a ustálené představy, které definují do velké míry osobnost člověka. V každém člověku je osobní a archetypální mezi sebou provazované a dialog mezi nimi se uskutečňuje pomocí komplexů. Celá kniha

moderního člověka jsou zaměřené na formulace nových pojetích sexuality a náboženství pomocí určitých archetypů (anima a animus, stín, bytostné já, chtonická matka, moudrý stařec aj.), které velmi těsně korespondují s motivy snu, nešťastné lásky, marnotratného syna a ztraceného Boha jako Otce v poezii dekadentů.

Moderní poezie a umění zkoumají Duši lyrického subjektu, která tvoří centrum univerza, do něhož se projektují různé obrazy z reálného světa, aby potom mohly být popsány a vyjádřeny v tvorbě. Duše je objevení individuality lyrického subjektu. Život v moderním umění se ztotožňuje s tvorbou. Poezie neodráží realitu, ale nadřazuje ji. Žít znamená totéž co tvořit. Přitom akt tvoření má své hluboké kořeny v mysticismu a nadpřirozených jevech. Umělec může svým způsobem být nazýván modernistickým okultistou. Dekadentní umění objevuje lyrický subjekt s jeho individualitou a tento objev znamená zároveň „objev složité psychiky člověka moderního věku“, „objev moderní psychiky s jejím smutkem, trýzní, s procesem depersonalizace a rozpad lidské osobnosti.“¹⁹ Důležitost rozluštění psychického života lyrického subjektu v tomto období předpokládá i zájem o jeho duši. Duše se stává místem vytvoření vzácných nálad kreativního subjektu, zrcadlo jeho emocí, které jsou pak viditelné v jeho tvorbě. O tom píše Arnošt Procházka ve svém teoretickém článku *K poslední fási české poezie*: „Všechn zájem a všechna starost věnuje se Duši. Tato konečně dostává se na příslušející jí jedině trůn, stává se centrem, východiskem i cílem Umění, které jedině v ní a jí může vítězit a oslňovat. Odtud, tímto nejhlubším a nejvážnějším a nejopravdovějším přeměněním názoru na Umění, tímto konečným návratem k prazdroji a k prasile Umění, nutným a nevyhnutelným, jenž sám jediný jest Život a stálý, trvajících, nehynoucí Život, ta příkrá hráz, ten spadlý sráz, rozlučující a odlišující literaturu včerejší od Umění dnešku. Následkem toho v protivě k materialismu realistických, objektivních knih, nalézáme dnes v prvním rozkvětu subjektivismus a mysticismus nových děl.“²⁰ Jungova teorie archetypů objevuje duši na základě archetypů, a to pomocí protikladů: vnitřní strana (duše člověka)-vnější strana (tělo člověka); dobro-zlo; Kristus-Satan; vědomí-nevědomí. I v symbolistické poezii jsou symboly založeny na protikladech a i proto je Jungova

Aion. Příspěvky k symbolice bytostného Já je zaměřená na základní archetypy, včetně archetypů křesťanské symboliky.

¹⁹ Srov. Buriánek, F. Z literárněvědných studií. Praha, 1985, str. 49.

²⁰ Srov. Procházka, A. K poslední fási české poezie. In: Almanach secese, Praha, 1896, str. 69.

teorie podstatná pro zkoumání moderní poezie. Jedincova duše často vyjadřuje i duši společnosti. Lyrický subjekt často v sobě objímá celé univerzum spolu s jeho bolestí a společenskými problémy a tímto způsobem se stává hlasatelem veřejných pravd své doby. Na této úrovni se má interpretovat i jeho vztah k rodné zemi, k otci, k matce, který je víceméně přerušovaný a vytváří osamělého jedince. Jung také objevuje kvalitu komplexnosti a sociability lidské duše: „Duše národa je pro mě jen poněkud komplexnějším útvarem než duše jedince. Což ostatně básníci nehovoří o „národech“ své duše? Podle mého názoru zcela právem. Něco v naší duši totiž není individuální, něco v naší duši je národ, celek, ba i lidstvo. Kdesi jsme součástí jediné veliké duše, jediného největšího člověka, abych mluvil jako Swedenborg.“²¹ Duše básníkovy v sobě v tomto smyslu zahrnuje kolektivní duši, je zrcadlem sociálních událostí, bouří a smutků. Z tohoto důvodu je totalita lyrického subjektu de facto znemožněna, protože jeho duše má komplexnější strukturu.

Duše se jeví pro celkovou koncepci moderní poezie jako důležitá, protože navazuje vztah s nevědomím a vstupuje do imaginárna. Sen je nejčastějším stavem, v kterém se subjekt moderní poezie ocitá. Pomocí něho často mizí z reálného světa, aby se uzavřel do nereálného světa, tj. do světa snů a imaginace. Teoretizováním snů se v odbovém horizontu zabývají Sigmunda Freud a Carl Gustav Jung a oba, i když každý jinak, poukazují na důležitost snu. Jejich teorie se ale mezi sebou značně liší. Jejich konfliktní bod má těžiště v otázce, do jaké míry je sen výrazem sexuální touhy (S. Freud) a do jaké výrazem duše subjektu (C. G. Jung). V psychoanalýze se tak do velké míry naznačuje problém, který byl už v této kapitole nazván jako konflikt ducha s matérií. Subjekt moderní poezie často vstupuje jak do nevědomí, tak i do kolektivního nevědomí skrze sen. Ve snu je materie umrtvována, aby se zrodil duch. Ve snu se subjektu zjevují jeho v realitě neuskutečněné milostné touhy, a to ve formě obrazů-symbolů. Někdy se tyto obrazy objevují i ve vzpomínkách – na matku, milovanou ženu, rodný kraj. Podle teorie archetypů C. G. Junga můžeme říct, že je persona výraznější než bytostné já, což souvisí s literárně-vědeckou teorií stylizace v moderní poezii. Persona jako psychoanalytický pojem je ekvivalent masky, tj. objevení toho, čím chce persona být, její individuality, která je výraznější, než jeho bytostné já. Moderní subjekt neustále

²¹ Srov. Jung, G. C. Duše moderního člověka. Praha, 1994, str. 45.

a narcisticky hledá v ostatních to, co chce on sám být. Proto se mu ostatní často jeví jako projekce jeho touhy, zrcadlo, do kterého se dívá.

Přispěli jsme k nástinu problematiky subjektivity v moderní poezii a ke způsobům, jimiž ji budeme v dalších kapitolách zkoumat – ve vztahu k sexualitě a k náboženství. Udělali jsme první důležitý závěr – lyrický subjekt v poezii modernismu je na straně jedné dynamický a tím i často rozpadající se v čase a v prostoru a na straně druhé ustálený a pevně budující svou personalitu jednak v tvorbě a jednak v životě – jako *modus vivendi*. Poslední fenomén byl už literární vědou zkoumán a nazván *dandysmus*. Jeho teoretizace je důležitá pro tuto dizertační práci a skrze ní se pokusíme i nadále uvádět různé stylizace lyrického subjektu a to ve vztahu k motivům sexuality i náboženství v literární tvorbě – což bude i hlavní cíl našeho zkoumání.

2. DANDYSMUS FIN-DE-SIECLE. K TEORETIZACI PROBLÉMU

*„Existují jen dva druhy mužů. Dandyové a ostatní.“
Arthur Breiský. Kvintesence dandysmu*

Téměř každý kritik z literárně-historického období modernismu pochopil, že dandysmus je určitý *modus vivendi*, jakási móda zvláštního druhu, která ovlivnila společnost ke konci 19. a začátku 20. století. S touto životní filozofií a doktrínou nás seznamuje tvorba Charlese Baudelaira, Stéphana Mallarméa, Arthura Breiského, Karla Hlaváčka, Stanislava Kostky Neumanna, Oscara Wilda a řady dalších autorů z období modernismu. V této kapitole se pokusíme přiblížit k literárněteoretickému zkoumání tohoto způsobu života a tvoření a definovat jeho základní rysy.

Dandysmus se poprvé objevuje na začátku 19. st. a za prvního dandyho byl považován George Brummell.²² Na společenské úrovni (dandysmus společenský) se projevuje jako určitá kodifikace gestikulací, póz, způsobů chování ve společnosti a dandy je obvykle představitelem aristokracie. V tomto smyslu je dandysmus reakce proti buržoazní společnosti. Tento *modus vivendi* má určitý vztah k módě, což v této kapitole

²² Srov. d'Aurevilly, B. *Du dandysme et de Georges Brummell*. Paris, 1918, str. 2.

uvedu jako jeho první základní rys. Dandy je galantním společníkem žen, jejich duchovním a životním poradcem, jejich učitelem elegantního oblékání a jemného chování v prostředí vyšších společenských vrstev..

Dále se dandysmus projevuje i na úrovni fikce (dandysmus literární) jako akt vyšší (sebe)-kreace a tvorby a dandy je v tomto smyslu ztotožňován s figurou básníka a tvůrce, který se odlišuje od ostatních především svou zvláštní individualitou. Dandy je často ztotožněn se subjektem básně, je jeho stylizací. Arthur Breiský tvrdí, že „kolik je dandyů, tolik je dandysmů“.²³ Dandy tvoří sebe sama jak v realitě (dandysmus společenský), a to ve vztahu k módě, tak i ve fikci (dandysmus literární) skrze jazyk estetizace. Dandy je sám pro sebe dílem a snaží se sebe tvořit a modelovat. Tento proces sebetvoření se spojuje s určitou divadelností a estetizováním. Divadelnost v dandysmu je pokusem, kterým se dandy snaží vytvořit svůj druhý obraz, své alter ego, a proto se v moderní poezii často vyskytují i symboly masky a stínu. Estetizace se vyskytuje jak na fikční úrovni v dekadentním díle (skrze jazyk umělecké syntézy, oblečení, dekorace aj.), tak i na společenské úrovni (skrze zmíněné artefakty v realitě). Dandyho cit pro estetizaci je poněkud odlišný od většinové společnosti. Jeho úsilí o vytvoření a nalezení krásna představuje určitou výjimku ve vztahu k obecnému estetickému vkusu. Proto se dandysmus poněkud odlišuje od estetizace. Podle Emiliena Carassuse je dandysmus v zásadě dvojaký a blíží se k uměleckému estetismu, ale současně se od něho liší.²⁴ Abychom došli k vymezení opravdového umění, musíme vyjít z dandysmu. V kontextu divadelnosti je důležitá (viz druhá část této kapitoly) stylizace básníka-dandyho jako šaška, pierota, harlekýna, klauna.²⁵ Dandy chce překvapit, a proto na rozdíl od estéta potřebuje publikum, a proto se básnický (literární) dandysmus projevuje zvláštní formou divadelnosti lyrického subjektu, prostřednictvím stylizace v šaška.

²³ Srov. Breiský, A. Kvintesence dandysmu. Praha, 1993, str. 9.

²⁴ Srov. Carassus, E. Le mythe du dandy. Paris, 1971, str. 89.

²⁵ Mezi různými zmíněnými figurami je velký rozdíl, zvláště v jejich genezi. V textu si tohoto rozlišení všímám, i když to není jeho tématem. Tyto figury šaška, pierota a klauna jsou interpretované v jejich vztahu k dandysmu a zvláště k jeho teatralitě.

2.1. Vztah k módě. Souvislost módy s krásou. Dandy jako obraz dokonalé krásy. Stylizace v Satana

Bezpochyby základním rysem dandysmu jako způsobu života a tvorby je dandyho vztah k módě. Kritik a prozaik dekadence Arthur Breiský píše ve své eseji *Kvintesence dandysmu*, že „dandysmus začíná tam, kde končí móda“.²⁶ Esej byla napsána těsně před odjezdem Arthura Breiského do Ameriky a byla otištěna v *Moderní revue* v roce 1909. Dandysmus je spjatý s módou, ale také se od ní značně liší. Módu chápeme jako určitý vkus nebo zálibu společnosti v daném typu chování, oblečení apod. Dandysmus je ve své podstatě výraz individuality a v tomto smyslu nemůže být v souladu s vkusem společnosti. Chce jí nějakým způsobem být nadřazen, překonat ji. Dandy je individualista; nechce být překvapený. Chce sám překvapit. A realizuje to svým oblečením, způsobem chování ve společnosti, svými názory.

Podle Françoise Coblence existuje dandysmus po Georgeovi Brummellovi a před ním.²⁷ A opravdu, Brummellova figura se jeví jako stěžejní pro objasnění dandysmu spjatém s módou. Již macaroni, Brummellovi předchůdci z poloviny 18. století, uvedli určitý typ oblečení. Nosili bílé oblečení včetně bílých ponožek a bílá barva a hedvábí se tak nečekaně stala symbolem elegance a luxusu. Během 18. století byly v Anglii uváděny nové módní tendence. Lord Carrick například překvapuje módní obecenstvo pláštěm s několika límci – „nenucená, a přesto extravagantní móda těchto anglických lordů je předpokladem vzniku dandysmu“.²⁸ Sám G. Brummell přináší do módy více než jen módní novinku. Pro něj je móda filozofickým názorem a estetickou doktrínou a způsobem ovládnutí společenského mínění. Právě v jeho době se začíná akcentovat detail a každá věc má určitý skrytý význam, nese znak sensibility. Dandy projevuje zálibu ve věcech a bere je skoro jako fetiš, kterým vypovídá své životní krédo. V pozoruhodné kronice o Georgeovi Brummellovi, jejímž autorem je Barbey d'Aurevilly, je zvýrazněn fakt, že Brummell sbíral s velkou vášní tabatěrky jako nějaký zvláštní druh porcelánu. Můžeme tvrdit, že dandysmus v jeho době je víceméně blízký módě jako materializaci vášně.

²⁶ Srov. Breiský, A. *Kvintesence dandysmu*. Praha, 1993, str. 11.

²⁷ Srov. Coblence, Fr. *Povinnost pochybnosti*. Praha, 2003, str. 36.

²⁸ Srov. Kroutvor, J. *Dandy a manekýna*. Brno, 1999, str. 56.

Podle Charlese Baudelaira je móda do značné míry mravní a estetické cítění dané doby. Podle něho je „více než pouhým dekorem; je mu přímo konstitutivní složkou dobové koncepce krásy a má podle něho vztah i k vnitřnímu životu současné společnosti“.²⁹ Módu spojuje s krásou, která není nikdy stálou kategorií, nýbrž je proměnlivá. Móda je výrazem kolektivního vědomí společnosti a podle Baudelaira ji stačí jen pocítit a tímto způsobem pochopit poetické v historickém. Jako výraz současnosti může móda vyjádřit dobovou krásu natolik jasně a výjimečně, že ji učiní hodnotnější než krásu v minulosti. Tímto móda tvoří současnost a věští i budoucnost. Jelikož se móda mění, tvoří obvykle rovněž proměnlivou krásu, což vlastně koresponduje s hlavním názorem Baudelairovy filozofie, že se krásu skládá ze dvou prvků – věčného a neměnného a relativního a nestálého. O věčnosti v kráse píše Charles Baudelaire i v souvislosti se zálibou v detailu. V *Malíři moderního života* předkládá líčení ženy a chválí ho jako proces zvěčnění života. Není to nic jiného než popis nekonečnosti života a v tomto smyslu krásy ženy a dandyho jako jejího propagátora. Tento proces popisu krásy je nahlížen J. Baudrillardem jako „metaphysique radicale des apparences“. Je to stejná exprese sakralizace erotu, o jaké se zmiňuje J. Baudrillard v své knize *O sedukci (De la séduction)*.³⁰ Celá jeho studie se snaží dokázat, že v základě sexuality je sedukce, která není nic jiného než ponoření se do znakovosti, překonání pouhé sexuality. V tomto překonání hraje důležitou roli modní detail a jeho absolutizace a sakralizace. Proces malování se vede u ženy k absolutizaci její krásy a překonání pouhé sexuality za účelem dosažení sedukce. Jean Baudrillard interpretuje i transsexualitu a homosexualitu jako sexualitu par excellence, jako systémy znakovosti, kde krásu subjektů nespočívá v abstrakci. Homosexuál není ani žena ani muž a kodifikuje systém chování ve společnosti, který se ukazuje zvýrazněnou divadelností.

Důležitost krásy jako filozofické kategorie a smyslu života umělců zdůrazňuje i Arthur Breiský ve dvou svých esejích: *Esej o Neronovi* a *Renesanční hostina*. Neron je popsán jako opravdový umělec a dandy, pro kterého je nejdůležitější věcí umění – poezie, hudba, malířství. Krása je pro něho největší hodnotou na světě, hodnotou, která je věčná. Přitom pomocí krásy se sakralizuje samá matérie: „Krása imaterializuje formu, je

²⁹ Srov. Levý, O. Baudelaire. Jeho estetika a technika. Brno, 1947, str. 131.

³⁰ Srov. Baudrillard, J. De la séduction. Paris, 1979, str. 126-130.

závojem nahoty, zabraňujíc jejímu zprofanování. Tož tento dokument, mající svědčit o Neronově zkaženosti, dokazuje nám jedině vašeň umělcovu viděti v mystériích života zrcadla, něco odrážející z difusní kosmické krásy“.³¹ Krása obsahuje dvě složky (konstantní a materiální a duchovní a metafyzickou). Pomocí ní můžeme pochopit věčné, zvěčnit matérii. Esej *Renesanční hostina* pojednává zase o tom, jak se v klubu Diamant, založeném Giulianem de Medici, scházejí mladíci, aby diskutovali problémy spojené s krásou: „Malíři, sochaři, básníci a vznešení mladíci, kteří nesejí, ani nežnou a přece sklízejí, disputovali o problémech krásy“.³²

Podobně jako A. Breiský teoretizuje módu i bulharský modernista dandysmu Čavdar Mutafov.³³ V článku *Móda*³⁴ píše, že móda je kolektivní vkus dané doby, v němž subjekt ztrácí svou individualitu, a proto je móda opačná kreaci, tvoření a umění. Dandysmus je víceméně způsob života, druh kreace. Dandy sám sebe tvoří. Subjekt se poprvé stává objektem svého tvoření a kreace, nastává odloučení erotu a hledání *poesis*. Eros se však projevuje skrze melancholii. Celá moderna představuje poezii plnou melancholie. V Baudelairově sbírce *Květy zla* (1857) je melancholie přítomna v náladách, názorech a stylu. Z tohoto důvodu se ostatně často i v případě Baudelaira uvažuje o dandysmu. V bulharské literatuře je dandysmus nejvíce teoretizován ve třetí fázi moderny anebo v avantgardním období v tvorbě Čavdara Mutafova. Dandyovská témata rozvíjí ještě Ljudmil Stojanov (básně *Povídka a Fontána*³⁵) a Jordan Stratiev (básně *Karneval a Pierot*³⁶).

Jelikož je dandy tvůrcem a často je zdůrazňována jeho tvořivost, představuje vlastně básníka. V tomto smyslu je výrok Arthura Breiského velice přesný a pravdivý: móda je pravým opakem dandysmu a jakožto dobový vkus nemůže být identická s dandysmem. Ale móda v Baudelairově pojetí je víceméně dandysmu blízká. Je to

³¹ Srov. Breiský, A. Triumf zla. Hradec Králové, 1970, str. 37.

³² Tamtéž, str. 47.

³³ Čavdar Mutafov patří svou literární tvorbou a koncepcemi, které v ní uvádí, do třetí vlny modernismu (expresionismus a avantgarda), což není jako literární období tématem této dizertační práce. V tomto kontextu si však dovoluji jeho teoretické texty citovat v souvislosti s jejich odkazem na téma dandysmu jako estetický experiment, a to ve vztahu k módě a jazyku.

³⁴ Srov. Mutafov, Č. Izbrano, Sofija, 1993, str. 274.

³⁵ Srov. Teofilov, I. Antologija na bălgarskija simbolizăm. Sofia, 1994, str. 182-190.

³⁶ Tamtéž, str. 296.

způsob hledání, kreace a nalezení krásy. Krása je chápána jako instrument k dosažení určitého obdivu u ostatních. Dandy chce být krásný, aby ho ostatní viděli. Chce se v nich vzhlížet, ale zároveň si od nich udržuje odstup. Přitom tato krása je vyjádřením nejenom viditelného, ale i metafyzického. Je spojena s ideálem, který je pro celou modernu velmi důležitý. Dandy je velmi ješitný, ale hodně se liší od snoba. Snob se snaží co nejvíce s lidmi komunikovat a společnost potřebuje, na rozdíl od dandyho, který chce dodržovat odstup a buduje si hráz proti společnosti. Dandy se uzavírá do sebe a spiritualizuje módu. Snob se drží obecného vkusu módy a tímto způsobem je více otevřený ke společnosti a ostatním.

V dekadentní poezii se často krása dandyho srovnává s krásou Satana a Satan je i nejkrásnější dandy. Dandyovské stylizace v Satana jsou příznačné i pro některá díla Stanislava Kostky Neumanna. Krása a moc Satana jsou popsány jak ve sbírce *Apostrofy hrdé a vášnivé* (r. 1896), tak i v *Nemesis, bonorum custos* (r. 1895) a *Satanová sláva mezi námi* (r. 1897). Satan je popsán na svém trůni jako svrchovaná autorita uprostřed luzy (báseň *Sen o zástupu zoufajících*) a je velebený jako „mileneček prokletých básníků“ (báseň *Ave Satan*). Satan je krásnější než žena (báseň *La Dame au cochon*). Křesťanské paradigma je obrácené – žena stojí nad mužem a nad ní je jenom Satan:

„Nejlepší dílo Boha, tvá duše, sourodá Bohu,
Nejdelikátnější Dílo – o, muži! – tvá Duše, tvá Duše.
Hle! Žena tam vložila nohu, Satan tam vložil nohu,
A tělo tvé nikdy nepatřilo, tvé tělo nepatří Bohu.“

báseň *La Dame au cochon*, Stanislav Kostka Neumann³⁷

2.2. Role oblečení

Skrze senzitivní se ukazuje morální a duchovní kvalita lyrického subjektu. Oblečení je jedním z projevů metafyzického a duchovního. Skrze oblečení se dandy stylizuje a vytváří jeho plnou svéráznost. Ale jakkoliv oblečení hraje velkou roli v jeho

³⁷ Srov. Neumann, K. S. *Nemesis, bonorum custos...*(Verše 1893-1895). Praha, 1895, str. 3.

stylizaci, nedělá dandyho ještě opravdovým dandym. Zmínili jsme už, že se dandysmus projevuje jako určitý systém gestikulací, způsobu oblékání a chování. Proto je důležité zdůraznit, že oblečení vyžaduje i určitý způsob nošení a disciplínu těla. To nám velmi přesně ukazuje největší teoretik dandysmu v české moderně, Arthur Breiský, ve své knize *Triumf zla*. Tato kniha esejí a evokací vyšla v únoru 1910 jako sedmý svazek osmého ročníku Hilarovy *Moderní bibliotéky*. Názory na debut se značně lišily. F. Sekanina, M. Marten, V. Červinka a A. Veselý se shodli na autorově vysoké erudici a ohodnotili knihu kladně. Proti ní se naopak postavili A. Novák, J. Reichmann a J. Bartoš, kteří Breiského obvinili z mělkosti.³⁸ *Triumf zla* (1910, 1922) obsahuje osm miniatur s doslovem Jiřího Karáska ze Lvovic. V esejí *Poslední stránky z deníku lorda Byrona* autor podtrhuje právě ideu o oblečení jako určitém znaku věčnosti a duchovnosti. Skrze materiální dandysmus uvádí na přední místo duchovní a metafyzické. V jedné esejí vzpomíná lord Byron na smrt svého kamaráda Shellyho, po němž mu zůstaly jeho černé šaty: „Kus hedvábných černých šatů, které jsem našel na jeho mrtvole, jsem si uschoval. Tento hadřík má větší trvání než lidský život!“³⁹ Černé šaty symbolizují věčnost v opozici k nestálosti lidského života. Černá barva je navíc na jednu stranu konotátem elegance během modernismu a na druhou stranu by mohla být odkazem k smrti. Podle estetiky dandysmu je matérie pokládána za určitý typ znaku, který se má interpretovat jako znak věčnosti. Ve smrti je více půvabu než v životě. A oblečení přitom hraje roli odkazu na důležitost detailu. Život je marný a smutný. Lyrický subjekt touží po zániku a smrti a tímto způsobem chce nechat stopy v nemateriálním a metafyzickém. Jeho touha po smrti je určitým pokusem dosáhnout věčnosti a nezávislosti na času.

2.3. Oblečení jako znak elegance, výjimečnosti a aristokratismu

V kontextu modernosti a módy dandysmu se oblečení jeví jako určitá epifanie subjektu. Skrze oblečení subjekt navazuje kontakt s mystérii a transcendentností.

³⁸ Srov. Nový, P. Senzitiv s duší až k zoufalství rozjitřenou. Poznámky k uměleckému temperamentu esejisty Arthura Breiského. V: *Čas moderny. Studie a materiály*. České Budějovice, 2006, str. 148-159.

³⁹ Srov. Breiský, A. *Triumf zla*. Hradec Králové, 1970, str. 61.

Oblečení se stává určitým sémiotickým systémem a znakem⁴⁰ a navíc odlišuje člověka od zvířete. Oblečení je znakem určité elegance, která odkazuje k aristokratismu dandyů. Různé části oblečení nesou různou znakovost. Roland Barthes píše o sociologii módy a nahlíží ji jako způsob systematizace chování, které je v souladu se sociálním chováním lidí a rolemi, které vykonávají ve společnosti. R. Barthes přitom rozlišuje oblečení (vêtement) jako strukturální formu kostýmu a způsob oblečení (habillement) jako individuální formu kostýmu. Semiologická funkce oblečení jako znak je velmi důležitá, z dobového hlediska i proto, že se o něm může mluvit a psát. Objevují i první učebnice módy jako určitá instituce módy, její kodifikace. V nich je oblečení najednou obrazem, jazykovým kódem a znakem, je zobrazeným a napsaným.

Oblečení je považováno za důležité již v období romantismu. K. Hynek Mácha měl například svérázný šedivý plášť s červenou podšívkou, kterým se ve společnosti odlišoval od ostatních. Ch. Baudelaire mluví o černém plášti, který je podle něj znakem melancholie a nudy. Později černá barva ustoupí před modrou a bronzovou⁴¹. Podle Charlese Baudelaira je úkolem umělce z materiálního vyvodit věčné, udělat soudobý moderní oděv estetickým prožitkem a zobrazit to ve svých dílech. Černý oděv funguje jako symbol modernity, básník a tvůrce je v něm zobrazován jako moderní hrdina. Černý oblek se stává symbolem pro vyjádření nudy, tragiky a truchlení. Černota je tímto způsobem ještě navíc poetizována, protože „barvy jsou hudební věty“.⁴² Poezie navazuje jak na hudbu, tak i na výtvarné umění. V eseji *Malíř moderního života* Baudelaire podotýká, že oblečení je nejenom výrazem elegance a dobové krásy, ale i jedinečnosti a aristokratismu. Mít zvláštní oblečení je způsobem překvapení, jeho nositel se stává jedinečným a může se takto stát i dandym.

⁴⁰ Srov. Barthes, R. *Système de la mode*. Paris, 1967. Celá kniha pojednává o znakovosti módy a různého oblečení a rozebírá tři odlišné struktury daného modního objektu: ikonická (obrazní) struktura, jazyková struktura a technologická struktura. Roland Barthes navíc rozlišuje dva typy oblečení: oblečení napsané a oblečení zobrazované.

⁴¹ Srov. Kroutvor, J. *Dandy a manekýna*. Brno, 1999, str. 143. Předposlední kapitola knihy *Monografie o květomluvě* pojednává o znakovosti barev a květin na začátku 20. století. Zabývá se komplexem *biedermeieru* a secesní květiny jako ozdoby a znak bohatství, citů, moci, síly.

⁴² Srov. Levý, O. *Baudelaire, jeho estetika a technika*. Brno, 1947, str. 112.

2.4. Oblečení jako znak sociální pozice ve společnosti. Dandy jako tulák

Také bulharský teoretik dandysmu Čavdar Mutafov v eseji *Jučbonar* klade zvláštní důraz na bizarní oblečení, které dělá jedince dandy.⁴³ Bulharského dandyho nazývá „jučbonarec“ a popisuje zde jeho oblečení, chování, způsob života. Tento typ má kalhoty těsné v kolenou, hnědý anebo zelený kabát a zajímavou obuv s velmi úzkými špičkami. Je tvůrcem a kapsy jeho kabátu jsou proto plné knih. Jeho obličej má dětské rysy a jeho oči jsou prostopášené. Č. Mutafov podtrhuje fakt, že „jučbonarec“ je tragickým obrazem: „Ne, jučbonarec není směšný, protože je děsivý“.⁴⁴ Má blízko k šaškovi. Přitom musíme podtrhnout fakt, že v bulharské literatuře se objevuje velmi podrobný popis Jučbonaru jako předměstí, periférie. Město existovalo v bulharské literatuře do té doby jen jako centrum, bylo kladeno do opozice spíš k vesnici než k předměstí. Mutafov odhaluje důležitost předměstí, kde se dandyové scházejí. Zaměřuje se na zapadlost předměstské čtvrti v blízkosti nádraží. Místní atmosféru městské subkultury a morálních poruch navíc podtrhuje melancholii a smutek v srdcích moderních duší „jučbonarců“. O tomto procesu stylizace do „okrajového“ jakožto tvůrčího a společenského aktu uvažuje i Luboš Merhaut. Podle něho v období modernismu role „okraje“ v literatuře pramení tedy „již z lidské touhy po seberealizaci, z iluze a omylů, z touhy hledat, potvrzovat i rozrušovat obraz určitého řadu“.⁴⁵ Žít na pomezí okraje a centra je zase ještě jeden způsob jak se ukázat jako výjimečný. Přitom hranice mezi nimi je velmi dynamická. Mutafov popisuje ulice *Pirotska*, v nichž se město „stává novým, odporně zajímavým a přitahujícím chudé“.⁴⁶ Několikrát je zopakován pach chudoby a levného parfému, pach neřesti a prostopášnosti. Do této zvláštní atmosféry je situován „jučbonarec“. Jak Mutafov několikrát zdůrazňuje, je však velmi zajímavý: jeho oči ukazují smutek a zkušenosti v prostopášnostech života. Jučbonarec může být literární kritik neznámého časopisu, prodavač z mlékárny či kdokoliv. Je přitažlivý tím, že obrací svou pozornost k módě a k důrazu na detail, je totiž opravdovým dandym.

⁴³ Srov. Mutafov, Č. Izbrano. Sofija, 1993, str. 256-263.

⁴⁴ Tamtéž, str. 261.

⁴⁵ Srov. Merhaut, L. Cesty stylizace. Praha, 1994, str. 20.

⁴⁶ Srov. Mutafov, Č. Izbrano. Sofija, 1993, str. 257.

Děsivost předměstí a atmosféru prostopášnosti můžeme najít i v poezii Paula Verlainea. Ukazuje se především v básni *Pařížské záběry*.⁴⁷ Obě básně vyjadřují atmosféru chudoby a zpustošení, ale akcentují figuru básníka v této části města. Paříž je především místem, do kterého je subjekt uzavřen a cítí se zde jako ve vězení. Město je u něho jako u Čavdara Mutafova citlivým místem. V něm se rodí básník a v něm tvoří, ale je inspirován především jeho periferií. Můžeme říct, že básník jako by splynul s částí města, s několika ojedinělými ulicemi, kde vládne chudoba. Dandy se stylizuje jako básník, kouřící dýmku uprostřed chudobné čtvrti, kde je slyšet hluk kabaretů. Chudoba a tuláctví jsou typické stavy básníka-dandyho, těsně související s procesem básnické tvorby. Chudoba je často výsledkem i jeho nevázaného způsobu života – hazard v barech, noční hra karet, požívání alkoholu aj.

Lyrickým subjektem v básni *Má bohéma*⁴⁸ Arthura Rimbauda je tulák, který cestuje po světě, hledá inspiraci a píše: „tak šel jsem, v děrách kapes ruce sevřeny;/ můj svrchník z sebe málem skutečnost už shodil;/ tvůj přítel byl jsem, Múzo, pod nebem jsem chodil“. ⁴⁹ Pro stylizaci dandyho je opět důležité oblečení, jedinečné, s akcentem na detail, jenž je nyní znakem chudoby: „v děrách kapes ruce sevřeny“. ⁵⁰ Básník jako poutník je obrazem typickým pro pozdní romantismus. Motiv cesty jako určitého zdroje Múzy se velice často vyskytuje v poezii K. H. Máchy, Byrona a Shellyho.

V bulharském parnasismu, jehož největším představitelem je Penčo Slavejkov, se motiv cesty objevuje v lyrickém cyklu *Sen o štěstí* (1892). V něm lyrický subjekt putuje na „druhý břeh“, kde chce najít svůj fyzický konec, svůj hrob, ale i věčnost. Celý cyklus představuje metaforu cesty básníka. Cesta a tuláctví jsou pozoruhodně představeny i v tvorbě Peja Javorova. Lyrický subjekt v básni *Servaný list*⁵¹ je jako list, který se ocitá tam, kam ho zavane vítr. V poezii Paula Verlainea se lyrický subjekt-básník-tulák objevuje několikrát a přitom se akcentuje grotesknost těchto figur. Báseň *Groteskní* ukazuje marnost básnickovy tvorby.⁵² Básníci jsou staré mrtvoly, které chodí po světě a šíří svou tvorbu, ale většina lidí ji nepřijímá a neoceňuje. Objevuje se i obraz Don Quijota, který je

²⁶ Srov. Verlaine, P. Básnické dílo. Vyšehrad, 2007, str. 23, přel: Gustav Franci.

⁴⁸ Srov. Rimbaud, A. Doušek jedu. Výbor z díla. Praha, 1985, přel: Vítězslav Nezval, Aleš Pohorský aj.

⁴⁹ Tamtéž, str. 78.

⁵⁰ Tamtéž, str. 80.

⁵¹ Srov. Javorov, P. V bdění i ve snu. Praha, 1997, str. 21, přel: Ludmila Kroužilová.

⁵² Srov. Verlaine, P. Básnické dílo. Vyšehrad, 2007, str. 28, přel. Gustav Franci.

bratrem básníků a mává vlajkou poezie v čele davu hlupáků. Stejně jako on i básníci marně putují a vedou bitvu s ostatními. Básník nemá dům, jeho domem je celý svět, po kterém putuje, aby zpíval své písně. Nepochopení, které mu prokazuje obecnost, v něm vyvolává smutek. Touhy jeho duše jsou v opozici se zákony obecnosti. Básník-dandy se staví proti banalitě společnosti a jeho základní reakce na tuto banalitu je odpor. Reaguje proti buržoazní společnosti a odmítá hodnotu peněz. Má rád peníze, ale jejich reálná hodnota pro něho není důležitá.

2.5. Oblečení jako znak určitého pohlaví? Dandy jako androgyn

Oblečení může být i znakem zvýrazněné homosexuality lyrického subjektu, což je předmětem třetí podkapitoly této disertace. Opět v eseji *Poslední stránky z deníku lorda Byrona* se naznačuje, že oblečení může odkazovat na lidskou sexualitu a ještě navíc ji transformovat – mužskou v ženskou a naopak. V eseji Arthura Breiského najdeme také ukázkou, v níž lord Byron píše dopis svému příteli Tomášovi: „Vzpomínám na jednu takovou heliogabalskou noc, kdy zpit šampaňským a likéry, vyměnili jsme se svými lepoňadrými milostenkami šaty, snažíce se co nejdokonaleji imitovat ženy a vzbudit v sobě ilusi, že ony jsou našimi muži“.⁵³ Oblečení je jakýsi divadelní kostým s magickou silou, který může dokonce měnit i sexualitu lyrického subjektu: muži se stávají ženami a ženy se snaží být muži. To nás přivádí k tématu výměny pohlaví, což je v modernismu určitým druhem hry, stylizace, která se projevuje i na úrovni jazyka. V impresích *Loutky. Imprese* (1920) Čavdara Mutafova jsou například repliky Dandyho vždy uvedeny závorkami a repliky Dámy pomlčkou, což lze interpretovat jako určitý zápas muže se ženou. Pomlčka je více deklarativní a směrlá, direktní, na rozdíl od závorek, které ukazují jakési mlčení a dvojznačnost. Dandy několikrát zopakuje Dámě, že ji má rád, ale ona mu vždycky odpovídá indirektním způsobem v replice, která naznačí nemožnost nalezení lásky, a to, že láska je absence a klišé, např.: „Ve mně jsou city, které Vám nemůžu žádným způsobem ukázat“.⁵⁴ Konec imprese však ukazuje jistou převahu muže nad ženou: Dáma se snaží naklonit hlavu muže a usednout na ni, ale nejde jí to a pocítí svou

⁵³ Srov. Breiský, A. Triumf zla. Hradec Králové, 1970, str. 62.

⁵⁴ Srov. Mutafov, Č. Izbrano. Sofija, 1993, str. 43.

slabost. Položí unavenou hlavu na ramena Dandyho. Jak Arthur Breiský, tak i Čavdar Mutafov se pokoušejí naznačit důležitost této iluzorní výměny pohlaví jako určitý akt kreace u Dandyho, který se uskutečňuje skrze jazyk stylizace.

2.6. Záliba v detailech jako materiální projev vášně. Dandyovská touha po věčném mládí. Dandy tvůrce a sběratel

Dandyovská vášně se projevuje nejvíce v zálibě v detailu a v módních doplňcích. Během modernismu byla vynalezena celá řada způsobů jak nosit kravatu. O tom píše také Roger Kempf ve své knize *Dandies. Baudelaire et Cie*. Podle něho se dandysmus projevuje jak v gestech, tak v pohledu a oblečení a především ve způsobu nošení kravaty. Kravata je ten nejmenší detail, který „je nejbližší ničemu“, ale vyvolává dojem v ostatních způsobem, jakým je uvázána. Důležitost kravaty objevil poprvé George Brummel a v roce 1830 vychází kniha *Art de la toilette*, ve které je zmíněno 73 způsobů, jak nosit kravatu, a R. Kempf dodává, že dandy „musel vymyslet ještě 74. způsob uvázání kravaty“. Detail nabývá opravdu znakové funkce, a to právě díky pohybu, který působí magickým způsobem eroticky.⁵⁵ Oblečení představuje určitý přechod od sensibility a materiálního projevení vášně k věčnosti tohoto znaku a duchovnosti jeho poslání. Podle Emilienu Carassuse je dandy muž, který chce dojímat ostatní originalitou svého kostýmu a oblečení a věří v magické kouzlo, kterým působí detail v oblečení na ostatní.⁵⁶ Skrze oblečení dandy ukazuje svůj duševní stav. Tímto způsobem se oblečení integruje do vyššího znakového systému. Detail je malou podrobností, ale má velký význam. Přitom se zapojuje do systému velmi nasyceného znakovostí a hravostí. Někdy ten samý detail může rozlišit ženskost od mužskosti, ženský subjekt od mužského. Takové detaily jsou například. střih kravaty, kalhot atd. Přitom feminizace muže je téměř zakázaná (muž nenosí sukni), na rozdíl od maskulinizace ženy (ženě je dovoleno nosit

⁵⁵ Srov. Kempf, R. *Dandies: Baudelaire et Cie*. Paris, 1977, str. 179.

⁵⁶ Srov. Carassus, E. *Le mythe du dandy*. Paris, 1971, str. 97.

kalhoty). Roland Barthes odlišuje typ juniora, který se podobá androgynovi.⁵⁷ V takovém typu oblečení se sexuální identita juniora kryje s věkem. O věčné mladosti jako podstatném znaku androgynity budu ještě psát v kapitole o Narcisovi. Tento typ dandyho je dandy neměnný a ve věčném mládí spočívá jeho touha po ustálené, petrifikované identitě, která je ale někdy nemožná, a lyrický subjekt se proto rozpadá do několika obrazů, do několika stylizací. R. Barthes o tom dále píše: „La personne de Mode est ainsi à la fois impossible et cependant parfaitement connue“.⁵⁸ Tato touha po stálé identitě je velmi přesně viděna Oscarem Wildem v jeho díle *Obraz Doriana Graye* (1891). Nestárne Dorian Gray, ale jeho obraz na plátně. Přitom tragika této touhy a nemožnost jejího uskutečnění v realitě je velice dobře ilustrována koncem povídky, kdy Dorian Gray umírá a obraz dál žije. Dandy Dorian Gray se pokouší skrze obraz najít své druhé já. Tyto dvě identity fungují jako blíženci. Obraz je materiálním projevením touhy Doriana Graye po mládí a artefakt dandyovského sebeutvoření. Zabít svůj výtvar není možné bez vlastní smrti, a tím se ukazuje i nemožnost být věčně mladým a konstantním. Možná se jedná o stylizaci jak fikční, tak společenskou.

Dandy ukazuje také nezávislost na čase. Čas pro něj nemá stejnou hodnotu jako pro ostatní. Čas jakožto temporální kategorie má jiné vyměření. Dandy má hodně času a neváhá ho strávit před zrcadlem, zkoušeje nové oblečení. Čas má spíše filozofickou hodnotu. Jako takovou představuje pro dandyho neomezenost časovosti, bezčasovost, atemporalitu ve smyslu věčnosti. Dokladem toho je už zmíněný obraz Doriana Graye. Gray touží po věčnosti, jeho subjektivita je strnulá, zkamenělá, petrifikovaná. Společnost nepotřebuje, je sám. O tom píše i Arthur Breiský v eseji o Oscarovi Wildovi: „Teprve dnes dospěl k náhledu, že moderní dandy hraje svou roli a part. Nepotřebuje společnosti. Nemůže jí zabránit, aby mu nepřihlížela, ale postará se o distanci. Byl jsem příliš hluboký, abych mohl docílit trvalého úspěchu na parketách salonu“.⁵⁹ Oscar Wilde postrádá rivalitu šelmy, kterou má ve větší míře George Brummell. Oba byli obklopeni ženami a teoretizovali módu, ale heroismus vojáka Brummella chyběl umělci Wildovi. Paralelu mezi dandysmem v Brummellově době a po ní lze hledat v různých rovinách – ve vztahu k módě a k moderně.

⁵⁷ Srov. Barthes, R. *Système de la mode*. Paris, 1967, str. 288.

⁵⁸ Tamtéž, str. 285.

⁵⁹ Tamtéž, str. 84.

O zálibě v detailu a ve sběratelství jako v umělecké vášni bychom se měli zmínit také v souvislosti s poezií českých dekadentů a zvláště u Karla Hlaváčka. Básně v próze *Byla zakoupená Medicejskými* a *Pseudojaponerie* ze sbírky *Pozdě k ránu* (r. 1896) ukazuje zvláštní vášně umělce a básníka, která je spojena i s jeho sklonem k subtilnosti a senzitivitě. První báseň ukazuje zálibu arcivévodkyně ve váze, malované slavným Bacciou, která se pro ni stala „vzácnější drobnůstkou“. Tato vášně k uměleckému a krásnému se pojí s dandyovskou snahou žít život jako umění. Přitom detail má navíc funkci skoro intimní. Váza sama o sobě není vzácná, ale důležité je to, že je na ní namalován profil mladistvé a delikátní Madony. Subtilnost detailu je ukazována i v druhé básni *Japonerie*. Zdůrazňuje se zde způsob, jak malují Japonci: „užívali zvláštních svých barev, několika málo zvláštních tahů štětce, z nichž každý přece dovedl vyjádřit všecku subtilnost jich miniaturních snů, zachycovati ve větvích roztřesená oblaka vůní a křiky, nádherných ptáků, plovoucích po nočních vodách, a jež přitom všem labilovaly na ostří karikatury – a on líšil se od nich jedině tím, že chtěl užívat místo barev a kontur slov : ztavených v hermetické peci svého zjemnělého slohu“.⁶⁰ Dandy se stylizuje zároveň do básníka a do malíře. Syntéza umění je příznačná pro celé období modernismu. Detail souvisí se zálibou v ornamentu, typickou pro umění secese. Snaha o sebeuchopení v této době se odlišuje svérázným stylem a jazykem, který nese znaky syntézy. Syntéza v umění se spojuje také se sebedestrukcí, s nalezením sebe sama vždycky a jenom na pomezí několika odlišných oblastí umění – poezie, malířství, architektury, módy, sběratelství. Lyrický subjekt, tak jak jej nacházíme v dobových básnických dílech, se snaží o pochopení sebe sama a o prosazení se ve společnosti. To přitom není vůbec snadný úkol, protože se realizuje skrze stylizační, jazykové a umělecké struktury jedinečného, individuálního a překvapujícího. Dandysmus nepředstavuje v tomto smyslu žádnou výjimku tohoto tvrzení.

⁶⁰ Srov. Hlaváček, K. *Pozdě k ránu*. Blansko, 2001, str. 23.

2.7. Dandy jako básník a umělec a osobnost výjimečné individuality ve fikci, dějinách a životě.

Celá kniha Arthura Breiského je pojata jako imaginární portréty, jako dandyovská stylizace výjimečných osobností a umělců, které spojuje to, že jsou představitelé dandysmu. Ohledně variací dandysmu Josef Kroutvor píše: „Fox, krásný Brummell a reverend Davies patří k legendě a mytologii dandysmu. Jejich úlohu zachycují především zajímavé poznámky pod čarou dráždící fantasii. Všichni patří k historii, ale nevstupují do ní, tam vstoupí jako dandy teprve Byron. Dandysmus uvede do Evropy až romantický hrdina, neklidný básník a prokletý lord. Romantismus, dandysmus a byronismus – to jsou jen variace jedné struktury“.⁶¹ Arthur Breiský se soustřeďuje na zajímavé dandyovské osobnosti z historie, včetně „sfingovité duše“. Není náhodou, že podle něj byl jedním z největších dandyů Napoleon. V *Eseji o Neronovi* píše: „Oproti ničemu skepse není tak na místě jako oproti historii. Setkaná z dohadů, možností a neporozumění, ze subjektivních bludů, karikuje lidi a osudy, není než sbírkou masek, jejichž pravé tváře nevidíme, a loutek, jejichž pohyby sledujeme, aniž jsme znali jejich motivů“.⁶² Historie neodhaluje, ale kryje velké osobnosti, nemluví, ale mlčí ohledně faktů a událostí. Tímto způsobem se zaměřuje na anonymitu a zvyky historických osobností. V eseji *Tiberiův konec na Capri* vidíme římského imperátora, který se na konci svého života bojí smrti: „Nedoufal již v nic. Viděl jasně dráhu svého osudu uprostřed pouště, vroubenou rozšklebenými sfingami. Vražditi, aby sám nebyl zavražděn, trýznit se metafysickými bolestmi a pozvolna zhasínat v pekle prokletých, palčivých rozkoší – věděl, že není vysvobození z tohoto strašného kruhu“.⁶³ Tiberius nenachází štěstí nikde, život nemá smysl a smrt je kázeň, které nelze uniknout, je opravdový dandy – oddává se jedům a umírá s úsměvem na rtech a slzami v očích.

⁶¹ Srov. Kroutvor, J. Dandy a manekýna. Brno, 1999, str. 67.

⁶² Srov. Breiský, A. Triumf zla. Hradec Králové, 1970, str. 24.

⁶³ Tamtéž, str. 12.

2.8. Teatralita dandysmu. Dandyovská tvůrčová stylizace v šaška a pierota.

Druhou tvář dandysmu je divadelnost a dandy je zároveň též šašek, pierot, loutka.⁶⁴ Dandy je harlekýn, který jde cestou neprozkoumanou, mystickou, cestou básnické kreace. Teoreticky se tím zabývá Arthur Breiský v eseji *Harlekýn – kosmický klaun*. Podle A. Breiského je život pro harlekýny fraška a tragédie a básník je klaun, který jde svou cestou jako po divadelní scéně, na které se odehrává více tragických než komických scén. V této eseji je život harlekýnských duchů popsán jako „tragická farce“. Šašek je druhé jméno básníka. A básník nachází smysl života sám v sobě.

Divadelnost figury šaška a pierota je představena zajímavým způsobem Paulem Verlainem (básně *Pierot, Šašek, Klaun*)⁶⁵ i bulharským symbolistou Nikolajem Lilievem (báseň *Lunni pierot*).⁶⁶ Pierot je jak směšný, tak i tragický. Verlainův Pierot má „oči obrovské, fosfor v nich světélkuje, a pomoučenou tvář“. Pierot je obvykle oblečen v bílém a tvář má namalovanu bílou křídou. Všechny tři zmíněné básně akcentují roli, kterou šašek ve společnosti hraje. V básni *Šašek uličník* se například zdůrazňuje jednak malá postava šaška, jednak jeho důležitost jako společenské figury, podobně jako v případě básníka. Je tím, kdo může do lidské duše proniknout „jako blesk“. Nejdůležitější je zobrazení jeho červených rtů, kterými vyslovuje tajemství a proniká do lidské duše svou písní a svými grimasami. U N. Lilieva je *Lunni pierot* smutný a čistí ze svého stříbrobílého oblečení měsíční skvrnu. Všechny básně zdůrazňují spíše tragičnost obrazu než komičnost. Pierot je typickým tragickým obrazem, dandym obráceným naruby. Podobně má Pierot také zvláštní oblečení – „bělostné rukávy“ (u P. Verlaina) a „stříbrobílý“ oblek u N. Lilieva). Charakteristické je i postavení šaška uprostřed luzy (báseň *Klaun*). Klaun tančí uprostřed „davů hlupáků“ a má postavu charakteristickou svou „vybranou elegancí“. Jsou zde akcentovány nejenom detaily jeho vzezření, ale i způsob jeho chování. V postavení jeho figury je elegance prvořadým znakem. Šašek se objevuje i u Stéphana Mallarméa, v básni *Upoutaný šašek*⁶⁷, kde je šašek především tragický. Vzhledem ke společnosti jako by stál za ledovou stěnou. Jeho svět je

⁶⁵ Srov. Verlaine, P. Básnické dílo. Vyšehrad, 2007, str. 254, 267, 261, přel. Gustav Francel.

⁶⁶ Srov. Liliev, N. Lunni petna. Sofija, 1922, str. 22.

⁶⁷ Srov. Mallarmé, S. Verse et prose: morceaux choisis. Paris, 1983, str. 26.

„okřídlený“ a jeho tělo dýchá v perleťovém mrazu, ale uprostřed společnosti zůstává sám za svou maskou.

2.9. Vztah dandyho k ženě. Obraz Kolombíny

Dandy je obklopen ženami, ale sám vůči ženám sexuální touhu nepocítuje. Dandy chce zůstat sám, aby byl svobodný ve svém estetickém hledání a tvořivosti. Jeho erotismus je obrácený spíše buď k sobě, a v této své podobě se blíží narcismu, anebo k prostopášnosti a neřesti. Téma o subjektu-Narcisovi je podrobně zpracováno v páté kapitole této disertační práce. Dandy-Narcis je viditelný nejvíce v poezii Stéphana Mallarméa, Ljudmila Stojanova a Jiřího Karáska ze Lvovic. Ponoření se do prostopášnosti je charakteristické pro poezii Charlese Baudelaira a Stanislava Kostky Neumanna. Krásu ženy zdůrazňují pomocí detailů, například klenotů či exotické vůně. Podle Charlese Baudelaira může být krása zobrazena ve své diabolické podobě a přitom je spojena s ideálem a se smrtí. Samotný detail neznamena nic, ale pro dandyho je všim a chce to zdůraznit svým oblečením, gestikulací a chováním.

Pierot je milovníkem Kolombíny. Vlastní ženu nemá, a Kolombína je obrazem již zmiňované ženy-sfingy, která drží klíče od tajemství jeho srdce. Je milenkou básníka, který si klade množství otázek ohledně lásky, na které mu ona dá nebo nedá odpověď. Lyrickým subjektem v básni *Povídka* Ljudmila Stojanova je „jemný milenec Pierot“, který se táže po existenci lásky své kolombíny, a po tom, jaké skrývá tajemství. Pierot neumí rozlišit realitu od snu. Ptá se, zdali Kolombína existuje, ale je natolik opojený, že nechápe smysl svých vlastních básní, jimiž však Kolombínu opěvuje. Dvojice Pierot-Kolombína je představena i v básni *Karneval*. Pierot se tentokrát liší – je „neznámý a černý“ na rozdíl od většiny básní ostatních básníků, kde je popsán především v barvách bílých nebo měsíčních. V této básni Pierot nosí masku, stejně jako jeho Kolombína. Je zde zdůrazněna jejich neznámost a anonymita. Kolombína však představuje tu, která ve víru karnevalu odnáší svého Pierota. Ve stříbrných tónech je Pierot zobrazen i ve stejnojmenné básni Jordana Stratieva. Pláče bledý za hry mandolín a tamburín a za svitu bílých serpentínů v oknech. Smích a smutek jsou dvě stejné masky, za kterými se skrývá lyrický subjekt-pierot. O Kolombíně se zmiňuje i A. Breiský: „žena žen, jakási

nádherná, mystická bytost, tajemná jako život, krásná jako sen“.⁶⁸ Kolombína je bezpochyby žena s osobností tajemnou a mystickou, protože drží klíče k duši básníka, k níž je těžké se dostat. Reprezentuje dandyho vysněný obraz, stojí na hranici mezi snem a realitou. Z tohoto důvodu je vztah k ženě těžko dosažitelný a téměř nemožný, uskutečnitelný v aktu poesis prostřednictvím tvorby. Podle L. Merhauta jsou snové stylizace jenom dalším způsobem prosazení své osobnosti, pokusem o nalezení vlastních obrysů. Vztah k ženě znamená další pokus sebeartikulovat a vyjádřit své „já“, které je nestálé a nejasné.

Naznačili jsme v této kapitole základní rysy dandysmu jako filozofie života a literárně-teoretické doktríny. Dandy je stylizací básníka a do jisté míry i stylizací lyrického subjektu v poezii českých, bulharských a francouzských modernistů, jak jsme se v této kapitole pokusili ukázat na základě citací z děl některých představitelů tohoto typu poezie. V souvislosti s ojedinělými rysy dandyho v kontextu teoretických prací dekadentů o dandysmu jsme naznačili řadu problémů, jako například vztah dandyho k módě, kráse, ženě, narcisismu a homosexualitě; o některých z nich budu pojednávat v dalších kapitolách této práce. Nyní zůstaneme při tom, že dandy představuje obraz dvojaký, ambivalentní a dynamický, i když hledající a toužící po stálé a neměnné identitě.

⁶⁸ Srov. Breiský, A. Triumf zla. Praha, 1997, str. 130.

3. LYRICKÝ SUBJEKT A SEXUALITA

3.1. STYLIZACE HOMOSEXUALITY

První prizma, kterým bude lyrický subjekt zkoumán, je sexualita. Volba tohoto aspektu není nahodilá. Jak bylo už v úvodní kapitole naznačeno, láska jako motiv v poezii českých dekadentů víceméně absentuje a je nahrazena sexuální perverzí. V této kapitole se pokoušíme zkoumat subjektivitu v kontextu uvažování o problému podle konceptu Michela Foucaulta. Francouzský filozof uvažuje o diskurzu sexuality jako o diskurzu budoucnosti a proroctví. Píše rovněž o subjektu, který se pokouší mluvit o sexualitě jako o subjektu svobodném, jdoucím mimo moc a tradiční chápání věcí, rozvracejícím zákon: „Ten, kdo mluví touto řečí, staví se do jisté míry mimo moc; rozvrací zákon; anticipuje, jakkoli nepatrně budoucí svobodu. Odtud ona obřadnost, s níž se dnes mluví o sexu.“⁶⁹ Diskurs o sexu v moderní společnosti se objevuje jako diskurz „tradičního proroctví“. Mluvit o sexu je jistým způsobem i odhalením nové pravdy, mystického tajemství.

Dlouhé mlčení o tomto fenoménu ve středověku přispělo ke konci 19. století k ještě větší magické moci tohoto diskursu. Připisuje mu totiž sílu proroctví. A věda o sexualitě vsutku začíná ovlivňovat mnoha jiných vědeckých prostorů diskursu, skrze něž bývají interpretovány anebo nahlíženy axiologické pravdy jiných vědeckých oblastí, jako jsou například literární věda, antropologie, genderové studie aj. V tomto smyslu se mi zdá relevantní uvažovat o tom, že v literatuře, zvláště období modernismu dekadentní poezie předjímá poukazování na diskurs o sexualitě, poukazuje-li na diskurz „tradičního proroctví.“ Není náhodné, že se tehdy začíná uvažovat i o konstituování lyrického subjektu právě skrze diskurz a jazyk stylizace. Na to jsem se v předcházejících kapitolách už mnohokrát pokoušela poukazovat.

V tomto období se však začíná i tento diskurz štěpit, což je typické pro poezii avantgardy. Proto je vhodné mluvit ne o diskurzu, ale o diskurzech a diskurzivních praktikách, o subjektech a stylizacích. Tento proces Michel Foucault objasňuje mnohoznačností označujícího: „At' tedy jde o filozofii zakládajícího subjektu, o filozofii

⁶⁹ Srov. Foucault, M. Dějiny sexuality I. Vůle k vědění. Praha, 1999, str. 13.

původní zkušenosti nebo o filozofii univerzálního zprostředkování, diskurs představuje jen hru písma v prvním případě, hru četby v druhém a hru směny ve třetím, a tato směna, tato četba, toto písmo se týkají jen znaků. Diskurs se takto ruší sám ve své skutečnosti, jelikož se podřizuje řádu označujícího.⁷⁰ Tím je podtržena role hry diskurzu a samotné stylizace – to jsou jen různé masky lyrického subjektu. Kde je ovšem autor v tomto divadelním kolotoči? Je identický s figurou lyrického subjektu? Autor může být identický s lyrickým subjektem básně, ale jeho ztotožnění s tímto lyrickým subjektem se projevuje pouze prostřednictvím samotné tvorby. Důležité je, že ať už jde o bulharskou nebo českou či francouzskou dekadenci, osobnost autora má zvýrazněnou individualitu, která se projevuje v jeho díle jedinečným stylem a jazykem. Autor se pak překrývá s lyrickým subjektem. Musíme podtrhnout fakt, že v literárním modernismu je lyrika žánrem, v němž se většinou tato individualita tvůrce tvoří a ukazuje se zde. Přitom je hranice mezi poezií a prózou rozostřená. Prozaická díla jako *Gotická duše* (1900) Jiřího Karáska ze Lvovic anebo básně v próze jako *Illuminace* a *Sezóna v pekle* (1873) A. Rimbauda a mnoha dalších se vyznačují lyrickou náladou a nesou znaky lyriky. Přitom jsou symbolicky obrazné a sugestivní. Autorskou moderní individualitou a osobností tragicky rozpolcenou se v bulharské moderně zabývá ještě i Bisera Dakova ve své knize *Javorov. Archeologie autora*.⁷¹ Paradigma autorství zkoumá skrze opozici mladé-starší, příznačné jak pro bulharskou, tak i francouzskou i českou dekadenci.

Figura autora se ztotožňuje nejvíc s figurou básníka. Už jsme uvedli, že u dandyho se jedná o stylizaci básníka jako společenské figury a jako fiktivní osobnosti. Dandy je androgynní osobnost se zvláštní sexualitou. V rovině fikce jsme tento obraz začali zkoumat skrze dandysmus a uvedli jeho základní stylizace. Nyní se tyto stylizace homosexuálního subjektu pokusíme uvést. Podle psychoanalytické teorie C. G. Junga se jedná o subjekt se zvýrazněnou animou, avšak psychoanalytická teorie není východiskem našeho zkoumání. Vycházíme ze současných teorií sexuality a homosexuality, na jejichž základě se pokusíme předložit svou teorii o homosexuálním subjektu. Naše teorie si protiřečí s teorií Johna Boswella, který zastává esencialistickou koncepci kategorií sexuality. Podle něho je sexualita biologicky daná, každý člověk se tedy rodí buď

⁷⁰ Tamtéž, str. 25.

⁷¹ Srov. Dakova, B. Javorov. *Archeologija na avtora*. Sofija, 2002.

heterosexuální anebo homosexuální⁷². Podle mého názoru je ale sexualita jako moderní kategorie víceméně dynamická a může se měnit v souvislosti se sociálními okolnostmi, do kterých je daný člověk postaven. V této kapitole zastávám tezi, že homosexuální identita subjektu je ontologicky daná, avšak skrytá. Podstatné je, že se tato identita formuluje na základě vztahu subjektu k druhému jako k milostnému ekvivalentu. Texty moderních autorů ukazují, že většinou je hledaný milenec nenalezený, proto homosexuální touha zůstává víceméně skrytá. Homosexuální lyrický subjekt je pak nešťastný, melancholický a jeho identita je rozkolísaná, nestálá a neúplná.

Homosexualita jako jedna strana lidské sexuality je dynamická a v žádném případě se nestaví do rozporu s heterosexualitou a nekonfrontuje se s ní. Diskurs o homosexualitě a stylizaci homosexuálního lyrického subjektu je stejně důležitý jako je i diskurs o heterosexualitě. Podle Davida Halperina kladení sexuality do nějakých předem stanovených rámců a konvencí ji neomezuje, ale právě naopak ji osvobozuje. Tento autor nesouhlasí s tím, aby se sexualita vůbec konstruovala jako biologicky daná a nevidí v tomto způsobu uvažování žádný vědecký přínos.⁷³

V této kapitole se zaměříme především na mužskou homosexuální identitu. Mužská homosexuální touha je do velké míry nahlížena jako přirozený jev, zatímco ženská je viděna jako bizarní, okrajové a zřídka se vyskytující projevení homosexuální touhy.

Pojem homosexuality⁷⁴ chápeme v celé práci jako moderní pojem označení sexuální touhy vůči osobě stejného pohlaví, který už časem ztratil negativní odstín označení klinické nemoci.

Homosexuální lyrický subjekt je ztracen v marnosti svého pohlaví, hledá svůj protějšek, svého milence, touží po něm. (A. Vutimski – básně *O-chi-ku-san*, *Dorian*

⁷² Srov. Boswell, J. *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*. Chicago and London, 1980.

⁷³ Srov. Halperin, D. *100 godiní homosexualnost*. Sofija, 2000, str. 101.

⁷⁴ Pojem byl poprvé uveden německým profesorem psychiatrie Richardem von Krafft-Ebingem v roce 1886 v příručce o psychických odchylkách *Psychopathia Sexualis*. Později byla tato příručka přeložena Charlesem G. Chadokem do angličtiny a její překladatel dostal cenu od Oxford English Dictionary za to, že přeložil z němčiny do angličtiny pojem, který byl zaveden celých 20 let předtím. De facto, byl pojem homosexualita poprvé použit rakouským spisovatelem maďarského původu Karlem Maria-Kertbenym v roce 1869 v dvou anonymních pamfletech. V tomto roce byl zaveden další pojem, a to „protikladná sexuální touha“ Carlem F. O. Westphalem, kterému dal přednost i sám Karl Maria-Kertbeny. Pojem „homosexuální“ je určitým pokusem skoncovat s konformismem tradičního myšlení o sexualitě, na rozdíl od pojmu „protikladná sexuální touha“, který vyjadřuje především klinickou nemoc.

Gray, Modrý kluk z básnické sbírky *Svítání nad městem* 1979)⁷⁵ Častější je ale motiv nenalezení tohoto protějšku v realitě, z toho plyne zármutek a smutek v duši umělce-subjektu. Vyskytují se často motivy z bible, kde vlastně máme první popis lásky mezi muži a hříšnosti v Sodomě. (Jiří Karásek ze Lvovic – v sbírce *Sodoma* 1921). Popisují se různé typy milenců a jejich krásný zevnějšek (Jiří Karásek ze Lvovic – *Hymna o Priapovi*, A. Vutimski – básně *Modrý kluk* a *Dorian Gray*). Můžeme tu najít i klasický příklad typické homosexuální romance mezi dvěma muži, tzv. manželství v moderním slova smyslu (A. Rimbaud a P. Verlaine – v sbírce *Illuminace* 1874 a *Sezóna v pekle* 1873). Důležitá je ale tragičnost této homosexuální lásky, popsaná například v poezii A. Rimbauda. Nahlédneme-li za homosexualitu, najdeme klíč k interpretaci opravdového moderního subjektu – tragického samotáře, který hledá naplnění v mystice mimo reálný svět, kde není možné svůj protějšek najít. Homosexualita je v tomto případě spojená s tématem náboženství, mystiky a smrti.

3.1.1. Homosexualita jako ontologicky skrytá kategorie v moderní poezii. Stylizace lyrického subjektu v modrého kluka

V této podkapitole se pokusíme odůvodnit tezi, že homosexualita je lyrickému subjektu ontologicky daná, ale přitom zůstává skrytá. Její ontologičnost znamená, že je pro subjekt přirozená. Do jaké míry se tato ontologie projeví, záleží na vztahu lyrického subjektu k druhému, tj. k milovanému partnerovi. Tento vztah s hledaným druhým je ale v moderní poezii víceméně porušený a stálý milenec zůstává nenalezený; dialog s ním je neuskutečněný. Jak hledaný milenec, tak i lyrický subjekt jsou ambivalentní obrazy anebo obrazy zrcadlové. Je mezi nimi stěna, která zabraňuje jejich splnutí a určuje jejich nestálou a narušenou identitu. Lyrický subjekt se často stylizuje do „modrého kluka“ a tyto stylizace se pokusíme ukázat na základě moderní poezie a to především tvorby Alexandra Vutimského a Karla Hlaváčka.

Poezie A. Vutimského představuje jedinečný pokus nejenom o přiblížení se moderní bulharské poezie k poezii světové, ale i o vyrovnání se s ní. Vutimského poezie Zahrnuje dvě ze základních témat moderní poezie – město jako místo, v kterém je subjekt

⁷⁵ Srov. Vutimski, A. *Sijaniya nad grada*. Sofija, 1989, str. 254, 252, 156.

lokalizován, ale i ztracen, a homosexualitu jako ontologicky skrytou, přirozeně danou kategorií lyrického subjektu. Téma homosexuality lyrického subjektu je nejvíce zastoupeno v básni *O-chi-ku-san*.

V této básni se objevuje lyrický subjekt charakteristický i pro ostatní autorovy básně. „Modrý kluk“, „opilý kluk“ je už popsán v básni *Báseň o modrém klukovi* („Ale modrý kluk nikdy nebyl/klukem modré čepice a stříbra/s očima jižního tance/, šeptající z daleka: Sašo, přijď ještě této noci“) nebo v básni *Dorian Gray* („V mém pokoji bylo modře/ a ty jsi vypadal krutě“). Modrá barva se tu ukazuje jako stěžejní sémiotický znak pro systém barev celé dekadentně-symbolistní poezie. Modro reprezentuje stav subjektu mezi reálným a iluzorním světem. Vzpomeňme si na stav subjektu zobrazený K. Hlaváčkem ve chvíli „*pozdě k ránu*“ v jeho stejnojmenné básnické sbírce. Tato situace lyrického subjektu je blízká Hlaváčkově stylizaci do básníka a umělce, který se nachází na pomezí reálného a iluzorního světa, přičemž sám básník má ke světu poněkud ambivalentní pocit. Tento svět nemá reálné kontury, je to jakási neurčitá krajina, ponořená do nejasného světla a všeobjímajícího ticha: „měsíc ohlašoval bledou září zašlého zlata za řekou svůj blízký východ, a celá krajina neurčitá, bez kontur, plující v sinavém a bázlivém světle, zdála se po celou noc již od časného večera očekávat prvních paprsků jeho.“⁷⁶ Krajina se v subjektu odráží a vyvolává v něm intimní a exkluzivní náladu: „sublimné, tajemné, anemické a bázlivé v delikátní mystifikaci, v ironii a v hřejivou intimitu“⁷⁷. „*Pozdě k ránu*“ je stav básnickovy duše, kdy je básník schopen tvořit a jeho tvorba má přitom magický vliv.

Lyrický subjekt v tvorbě A. Vutimského se někdy stylizuje do „modrého kluka“ (báseň *O-chi-ku-san*) a někdy je „modrý kluk“ jeho hledaný, ale nenalezený protějšek, jakoby se ztrácející v modru rána (básně *Dorian Gray*, *Báseň o modrém klukovi*). Zde je na místě zaměřit se i na smysl výrazu „kluk modré čepice a stříbra“ z básně *Báseň o modrém klukovi*. Modro a stříbro jako tavenina symbolizují mezistav dekadentního subjektu. Kluk ze stříbra a modra je jakoby neviditelný a jeho existence není stálá, což provokuje zármutek v jeho duši. Je tím zdůrazněna ambivalence světa kolem lyrického subjektu: „Nepršelo, ale já jsem slyšel hluk z padání deště“/ „byla tma, ale já jsem viděl

⁷⁶ Srov. Hlaváček, K. Mstivá kantiléna. *Pozdě k ránu*. Žalmy. Praha, 2001, str. 7.

⁷⁷ Tamtéž, str. 7.

západ slunce“/ „miloval jsem ne ruce jeho, ale uliční stojany“. Nemožnost nalézt „modrého kluka“, tj. milostný protějšek způsobuje dvojakost emočního zmocňování se reality. „Modrý kluk“ žije ve vzácném světě, hraničícím s iluzorností, kde je slyšet jeho básnický zpěv a jeho modlitbu mága.

Opilství je pro subjekt symbolistické poezie také důležitý stav. Kvůli opilství chce literární subjekt v básni *Jednomu beznadějnému* (A. Vutimský) bít svého milence provazem; kvůli opilství *šilená panna* (P. Verlaine) střílí po *d'ábelském manželovi* (A. Rimbaud)⁷⁸. Báseň Vutimského *O-chi-ku-san* vyznačuje jedinečný postup při uvádění tématu homosexuality do poezie. Vyslovuje totiž jednu důležitou pravdu: báseň prezentuje homosexualitu v protikladu k obyčejnému sexuálnímu prožitku. Homosexuální touha je viděna současně jako skrytá i ontologická, t.j. přirozená. Báseň A. Vutimského možná úplně nevědomě odhaluje pravdu homosexuálního vztahu v souladu s moudrostí čínského filozofa Lao-c: začněme od konce (odtoho. co je viditelné, materiální), abychom se dostali k začátku (k tomu, co je neviditelné, metafyzické).

Báseň končí strofou: „Takové učení přednáší Tao-c. O jakém učení je řeč? Tao má tři významy: 1. cesta, 2. něco nedefinovatelného, skrytého, všeobjímajícího a nekonečného, 3. sloveso říci.

Báseň *O-chi-ku-san* mluví o Cestě moudrosti a poukazuje i na energii Te, kterou v sobě Tao nese. O té mnohokrát píší čínští filozofové i v souvislosti s materií We⁷⁹. Homosexualita subjektu je definovaná tímto způsobem jako ontologická, přirozená, ale i magicky skrytá. Navíc, pravda není obsažená jenom v tom, co je viditelné, ale i v tom, co viditelné není⁸⁰.

Báseň začíná zdůrazňováním skrytosti a nejasnosti obrazu mladého kluka, který pláče mlčky v temnotě a jeho tvář je „tmavá slzami“. Splývání s temnotou je „klukův“

⁷⁸ Slovesná spojení d'ábelský manžel a šilená panna se vyskytují v básnické sbírce *Sezóna v pekle* (1873) A. Rimbauda. Zůstává otázkou, jakou kdo měl roli v démonickém vztahu Rimbauda a Verlaine. Stoupenec teze, že d'ábelský manžel je obrazem Rimbauda a pekelná panna Verlaine, je Jean-Luc Steinmetz (Steinmetz, L. J. *Les femmes de Rimbaud*. Paris, 2000). Existuje i názor, že šilená panna a d'ábelský manžel jsou oba obrazy Rimbauda a jenom některé rysy šilené panny jsou převzaté od P. Verlaine. Tyto různé názory ukazují nejenom spornost problematiky, ale i splývání obou obrazů.

⁷⁹ Srov. např. Xie, L. *Duch básnictví řezaný do draků*. Brody, 2000, přel: Oldřich Král.

⁸⁰ To je vlastně perifráze ideje Umberta Ecce o nekonečnosti procesu semiózy. Podle Ecce „neexistuje způsob, jak ověřit spolehlivost určité interpretace; konečný obsah každého sdělení je tajemstvím.“ Tato idea koresponduje s jeho pojmem hermetický drift. Tímto pojmem chce U. Ecco naznačit nemožnost udělat konečnou interpretaci daného obrazu – všechno může být spojeno se vším; sémioza je neomezená.

první krok k přiblížení se dharmě taoismu. Na druhé straně, homosexualita, která je mu ontologicky daná, ho dělá Jiným. Poznání není jenom v tom, co je možné, ale i v tom, co možné není. Kluk hledá svého anděla, ale „jeho anděl je opilý“. Anděl je hledaným, ale nenalezeným milencem. Symbolizuje odmítajícího s jeho démoničností a tělesností milovaného objektu: „Ale ty jsi prostitutkou nebo bestií,/ hermafroditem jsi ty, O-chi-ku-sane“. Obraz milovaného objektu je materiální i duchovní. Vutimskému se podařilo vyjádřit cit homosexuálního subjektu jako cit protikladný. O-chi-ku-san je bezpohlavní, což je charakteristické pro božské bytosti *par excellence*, ale i materiální. Tančí rumbu s oholenými stehny. Je černý, tedy skrytý pro už skrytý subjekt, čímž se vytváří protikladnost mezi materiálním a duchovním světem; mezi iluzorním obrazem milovaného objektu a jeho už odmítajícím ekvivalentem, odpovídajícím realitě. Setkáváme se zde také s krvavou fatální erotikou spojenou s kanibalskými a ďábelskými rysy. Navíc – subjekt, který ještě na začátku splýval s všeobjímající temnotou, teď metaforicky umírá v aktu homosexuálního dotyku s nenalezeným a odmítajícím démonickým milencem.

Darin Tenev hledá etymologii slova *O-chi-ku-san*⁸¹. Překládá ho výrazem „*ruka, která vytáhla smyčku a zmizela*“. A sám sobě klade otázku, zda se jedná o metaforu? Odpověď je kladná, na základě učení Lao-c', Vutimský vyvozuje několik závěrů – homosexuální cit je ontologicky skrytý a duchovní stránka bývá zničena v dotyku se stránkou materiální.

Zaměřuje se na exotiku tělesného a krvavost démonického v homosexuální erotice mezi muži. Můžeme tvrdit, že po Rimbaudovi jenom Vutimský projevuje zvláštní cit pro orientálnost exotiky a erotiky. Sloveso „chvět se“ nese konotace tance, ale ještě navíc – tance rituálního charakteru, který Afričané vykonávají:

Tančí rumbu, chvěj se!

Zpívej ve svém opilství, ukaž své stehno.

Cinkej červenými náramky jako Afričan. Rumba.

⁸¹ srov. Tenev, D. Edin pročit na O-chi-ku-san na Alexandăr Vutimský. // Elektronno spisane LiterNet, 08.11.2007, № 11 (96) <http://litenet.bg/publish19/d_tenev/angelyt.htm> (04.09.2008).

Po tvých prstech vzduch hoří.
Rozevři kolena před dychtivými rty jako Afričan.
Rumba, rumba.⁸²

(Alexandř Vutimski: *O-chi-ku-san*)

Božskost anděla je redukována do pohanské nahoty Afričana, který tančí rumbu a chvěje se. Afričan je černý a tak splývá s temnotou a stává se neviditelným. Přitom jeho tělesnost je láková a dráždivá: zvuk červených náramků, oholená stehna a „otevřená kolena před dychtivými rty“, touha po ohni. Rimbaud prohlásil, že nemá francouzský původ a předky (báseň *Špatná krev*), a odchází do Afriky, Arábie a Egypta jako rolník.⁸³ Tato samá touha ho zabije. Kontakt s cizím tělem, s tělem cizího a v realitě nenalezeného milence umrtví rovněž metaforicky lyrický subjekt A. Vutimského. Uvede ho do prostoru *beyond*, s kterým chtěl ještě na začátku básně splynout podle moudrosti Lao-c'.

Na konci básně je lyrický subjekt v Číně, oblečený v tenké košili a snící o mrtvém obraze. To je popis metaforické smrti, znovuzrození ducha z matérie. A možná také smrt reálného světa, kde homosexualita zůstala nenalezená, i když ontologicky skrytá? Báseň klade množství otázek, které nikdy nelze dořešit. V době, kdy se o homosexualitě už začínalo psát, ji A. Vutimský interpretuje se stejnou vynalézavostí, jako když Leonardo da Vinci vytvořil mýtus o záhadné Moně Lize.

Nyní se vrátím k hlavnímu tématu lyrického subjektu – k „modrému klukovi“, jenž je velice dobře popsán i v básni *Dorian Gray*. Tato báseň odkazuje k románu Oskara Wilda *Obraz Doriana Graye*. Vutimský popisuje podrobně zevnějšek lyrického, při popisu se několikrát objevuje modrá barva: „Můj pokoj byl modrý/vypadal jsi krutě“, odstínu očí: „soudračné oči“, „soudračný pohled“, „v tvých očích svítil stříbrný

⁸² Překlad: D.I.

⁸³ Srov. Borer, A. Rimbaud d'Arabie. Paris, 1991. Kniha je význačná tím, že přináší údaje o Rimbaudových dobrodružstvích nejen literárních, ale i topografických a antropologických. Vede tedy dialog mezi několika vědami a dokládá básníkův život v orientálních státech.

plamen“. Všechny motivy spojené s modrou barvou ukazují postavení subjektu mezi realitou a snem. Subjekt přitahuje vším: svými temnými vlasy, tenkýma rukama, sevřenými rty; vypadá jako obraz starodávného anglického portrétu. Je zdůrazněn jak jeho pěkný zevnějšek, tak i jeho sexuální přitažlivost a mystičnost. Ke konci básni jsou kladeny dva dotazy: „Však ty trpíš, Doriane?“ a „Toužíš po něčem, Doriane?“ Otázka zůstává otevřená neboť Dorian odpovídá svému kamarádovi mlčením. K erotickému vyznění básně přispívá také motiv dvou růží, který se objevuje dvakrát. Jednou jsou růže „rozkvetlé“ a podruhé „zvadlé“. Možná symbolizují sexuální touhu mezi dvěma přáteli, která zůstala nenaplněna? Ale hlavní obraz lyrického subjektu této básně je obraz zkamenělé sochy mužské Krásy a Erotiky v její magičnosti a záhadnosti. A. Vutimský evidentně projevoval zálibu v teoretizování o mužské kráse, protože napsal esej *O kráse*, otištěnou v knize *Modrý kluk vypráví... Umělecká próza (Sinjoto momče razkazva. Chudožestvena proza)*.⁸⁴ Velebí krásu v tom smyslu, jak byla pojímána ve starém Řecku. Krása stojí nad vším a je stejně důležitá jako moudrost kluka. Podle Vutimského toto pojetí krásy v naší době tento pojem ztratil význam, a proto žijeme v době únavy a vyhasnutí sil, jsme nemocní a ukřižovaní. Básník velmi dobře pocítil únavu moderní doby v protikladu k síle a mužnosti obyvatel starého Řeka a Byzance.

Další stylizace do „modrého kluka“ bychom mohli najít i v poezii Karla Hlaváčka. Odkaz k této stylizaci nacházíme v obrazu sličného kreténa s fialovými prsty v básni *Subtilnost smutku*, který vyzpívává svůj žal nad ztrátou přítele. Tato báseň v próze uvádí velmi zajímavý obraz umělce pavoučího charakteru, podle mého názoru velmi blízký obrazu „modrého kluka“. Nemá stálou identitu, nachází se na lodi a všude kolem něho je zase modř – modrý obzor, ke kterému vznáší svou smutnou píseň modré rozzuřené moře. Nachází se jakoby uprostřed nějaké ireality a na svou loď pohlíží jako na ostrov: „Sedí v ní na dně sličný kretén (nelitujte!) vybraného a delikátního mozku, tiskna hlavu na bok lodičky, v strnulé poloze polokleče pololeže, beznadějně hledě na zhasínající zlato západu. Teplý vítr cizí inspirace čechrá mu ohnivě plavé vlasy a on nadšeně zpívá.“⁸⁵ Ani jeho způsob držení těla není stabilní, v jeho osobě je něco

⁸⁴ Srov. Vutimský, A. *Sinjoto momče razkazva... Chudožestvena proza*. Sofija, 2002, str. 66.

⁸⁵ Srov. Hlaváček, K. *Mstivá kantiléna, Pozdě k ránu, Žalmy*. Praha, 2001, str. 35.

chorobného a nestabilního. Je stylizací umělce, který ztratil svého přítele, což mu dalo i schopnost jinak uvažovat o světě, který je ambivalentní a subtilní.

Homosexualita se projevuje jak na fyzické úrovni (*jako tělesný akt*), tak i na úrovni duševní (*jako určitá psychická jinakost, odlišnost*) a v souvislosti s tím se v díle modernistů objevují různé druhy stylizace.

3.1.2. Homosexualita jako psychická odlišnost. Stylizace lyrického subjektu jako básníka. Vztah homosexuality k biblickému textu

Homosexualita v moderní poezii je založena jak na tělesném vztahu mezi básníky, tak i na jejich duchovním přátelství. V tomto přátelství je velice důležitá emoční stránka uchopení světa lyrického subjektu. Jeho duševnost je ambivalentní a takovým způsobem pojímá i svět kolem sebe. Samotný milostný cit mezi homosexuálními partnery je dvojaký a ambivalentní, je založen jak na tělesném kontaktu mezi nimi, tak i na duševní blízkosti. To můžeme evidentně dokázat na základě určitých textů české a francouzské dekadence.

Poezie Jiřího Karáska ze Lvovic představuje zvláštní podobu lyrického uměleckého psaní. Jako z okruhu autorů časopisu *Moderní revue* (1894-1925) bývá řazen mezi nejvýznamnější modernisty, jak svou poezií, tak i kritikou a překlady, zveřejněnými na stránkách tribuny moderní generace. Svými básnickými sbírkami *Sodoma* (1921) a *Zazděná okna* (1894), i svou osobní korespondencí *Listy Edvardu Klausovi* (1901) a kritikami *Umění jako kritika života* (1892-1900) a *Tvůrcové a epigoni* (1927), Jiří Karásek naznačuje základní témata související s estetikou modernismu. Provádí archeologii duševnosti lyrického subjektu. Duše je představena jako centrum lidské psychiky, skrze niž jsou různé projevy umění uchopeny. Emoční stránka je velmi důležitá i při vyjádření samotného konceptu homosexuality. Homosexualita je určitý pokus o hledání intimity a kamarádství mezi básníky a souvisí s ideou duchovního bratrství mezi nimi. Je také atributem určité psychické jinakosti a odlišnosti, která se vyjadřuje prostřednictvím poezie a umění. Dekadentní umění nepředstavuje pouhý obraz homosexuálního subjektu, ale přijímá ho jako látku ze skutečnosti, aby vytvořila v díle

různé stylizace tohoto obrazu. O procesu vytváření, ale i nadřazení skutečnosti v umění píše i Jiří Karásek ze Lvovic ve svém článku *Umění jako kritika života*: „Skutečnost přináší umělci látku jeho umění. Umělec však musí mít sám v sobě schopnost oslovovat v bytostech mrtvá tajemství, aby promluvily jejich němé, mlčící masky.“⁸⁶ Sám obraz milostného protějšku nebo homosexuálního subjektu není sugestivní a zajímavý, ale jeho umělecká stylizace do barbara a zvláštního Vetřelce (jedna z masek básníka) vypovídá mnoho o dekadentním životním krédu.

Příchod barbarů do básnického světa je zobrazen v poezii Karla Hlaváčka (báseň *Rêverie*) a Jiřího Karáska ze Lvovic (básně *Metempsychosa* a *Hymna Priapovi*). Bezpochyby je idea barbarství převzatá z historie starého Říma, kde měla také určitý vztah k homosexuálním praktikám. Idea barbarství v poezii Karla Hlaváčka ve vztahu především k ideji duchovního bratrství mezi básníky neodkazuje k tělesným praktikám sexuálního prožitku na rozdíl od poezie Jiřího Karáska ze Lvovic. Celá Hlaváčkova poezie nevyjadřuje vůbec motivy tělesného aspektu lásky typické pro dekadenci, symbolika pohlaví je v poezii Karla Hlaváčka potlačovaná. O tom píše i Jiří Karásek ze Lvovic a obviňuje ho z mělkosti a povrchnosti zachycení obrazů. K. Hlaváček zůstal podle něj na povrchu v popisu obrazů, nezachytil jejich dynamiku. Proto je pro něho skrytá symbolika pohlaví a sexuality nesrozumitelná: „Uniklo mu, že Rops je básníkem martyria Neřesti, stejně jako Baudelaire nebo Barbey d'Aurevilly, - že je kreslířem bolesti duše, jež trýská z rozpálené tělesnosti, že vytvořil konec konců, jak vyanalysoval již Huysmans, díla katolická, díla zanícená a hrozná – a že tam, kde Hlaváček vidí šílenství nervů, dráždivý, kysličitý fluid, jest naopak něco zcela opačného skryto: quasi transcendentální moralismus!“⁸⁷ I když má Jiří Karásek ze Lvovic částečně pravdu, je poezie Karla Hlaváčka také rafinovaná a hluboká v uvedení sexuality odkazující k duchovnímu a metafyzickému. Na rozdíl od Karáskových krvavých vojenských barbarů jsou Hlaváčkoví barbaři „bílí a naivní“ a vstupují do světa zapomenutého básníka. Karel Hlaváček nezobrazuje smutek tělesnosti, mystika a záhadnost erotiky jsou mu cizí. Jeho „bílí barbaři“ vstupují do pokoje básníka, aby viděli jeho oči jako symbol jeho bojácné duše: „potkáte tam v hluboku oči, cizí dvě oči, oči ironické a zrádné“, „a setkáte se tam

⁸⁶ Srov. Karásek ze Lvovic, Jiří. *Umění jako kritika života*. Praha, 1927, str. 7.

⁸⁷ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Karel Hlaváček jako kritik. In: *Tvůrcové a epigóny*. Praha, 1927, str. 104.

s cizími příliš hořkými pohledy dvou očí, jež uzrály příliš brzo a jimž se neslibuje dlouhého života“.⁸⁸ Báseň *Rêverie* odkazuje k homosexuálnímu prožitku jako duševní jinakosti a odlišnosti. Básník zve Vetřelce do svého pokoje a obrací se ke své duši slovy: „Vstup, vzácný Vetřelče, zraněný banalitou dnešku, vstup a otři na prahu svou obuv – jsi vítán! A ty, Duše má, přijmi ho s němou úklonou a zmatenou rozkoší prvního polibku cudné nevěsty, pomaž olejem hlavu jeho, natři balzámem zemdlené nohy, vysuš je černým vlasem svým a uveď ho ke mně...“⁸⁹ Tato slova jsou odkazem k známému biblickému textu Lukášova evangelia (L 7, 36-50). Podle Lukášova evangelia během večere Ježíše Krista u farizea Simona tam přišla i kající se hříšnice, ztotožňovaná s Marií Magdalenou, která začala natírat nohy Vykupitele vzácným olejem, líbat je a utírat svými vlasy. Díky tomu jí byly odpuštěny hříchy. Je jasné, že Vetřelec je hledaný milenec, ale vstupuje do nemravné a utrápené duše subjektu, která nese znaky ženskosti. Tímto způsobem Karel Hlaváček ukazuje homosexualitu lyrického subjektu v jejím odkazu k duši a psychice jako duševní jinakost, zvláštnost a odlišnost. O otázce ženskosti duše lyrického subjektu bude ještě řeč i co se týče poezie Jiřího Karáska ze Lvovic.

Básnické sbírky Jiřího Karáska ale uvádějí i téma fyzického přátelství, homosexuálního poznání ve smyslu dharmy vyššího řádu, magického, hermetického vědění. Lyrický subjekt je zachycován při marném očekávání svého milence, svého barbara, obrácený do minulosti a jakoby vcházející do přítomnosti. V tomto smyslu jakoby přichází z minulosti do svého zdejšího života. Lyrický subjekt Jiřího Karáska je homosexuální samotář typický svým marným očekáváním příchodu barbarů, jako záhadná sfinga hledá svůj protějšek. Ten je ale většinou buď nenalezený nebo přílišný a provokuje zármutek v duši svého milence. Pro popis a líčení tohoto subjektu je typické množství odkazů k biblickému textu a zvláště pak k příběhu Sodomy a Gomory. Tyto odkazy umožňují interpretace některých básní pomocí biblického textu a z toho vlastně vyplývá i otázka: Odsuzuje bible homosexualitu nebo ne? Pokusím se v mém textu odpovědět i na tuto otázku, a to pomocí výklad různých modelů homosexuality lyrického subjektu v poezii Jiřího Karáska ze Lvovic.

⁸⁸ Srov. Hlaváček, K. Pozdě k ránu, Mstivá kantiléna, Žalmy. Praha, 2001, str. 57.

⁸⁹ Tamtéž, str. 47.

Ambivalence homosexuálního milostného citu je nejlépe zachycena v osobní korespondenci Jiřího Karáska ze Lvovic a v jeho díle *Listy Edvardu Klausovi* (1901). Ty jsou do velké míry důkazem jeho samotářské homosexuality, někdy se měnící v tragický narcismus. Dopisy jsou psány neznámému kamarádovi Edvardu Klausovi, což do velké míry umožňuje jejich chápání jako důvěrných dokladů umělcova života. Edvard Klaus je jeho duchovní, ale neznámý přítel, kterému svěřuje své představy o životě, ba dokonce i o *(homo)-sexualitě*, což je vlastním předmět mého následujícího textu. Básník píše: „Pro svět žiji, jako bych hrál úlohu, úlohu mně zcela odpornou, nepřírozenou. Můžeme se zdát mužem a být přitom psychicky jeho pravým opakem, není-li pravda? Vysvětlíte si z toho, drahý příteli, proč nemiluji žen způsobem jiných mužů? Tak docela bezpohlavně, jako se na ni dívali prerafaelité, tak se dívám na ženu, jako na spolutvora, trpícího stejnými bolestmi jako já.“⁹⁰ Důležitá pro vyjasnění jsou tu dvě slova – „*nepřírozený*“ a „*bezpohlavně*“. První slovo je předmět diskusí současných kritiků biblického textu. Slovo se vyskytuje v *Listu Římanům*, kde ho Pavel používá, aby naznačil konkrétní situaci – „neobřezaní od přirozenosti“ (pro pohany) v protikladu k Židům. To je jeden z dokladů toho, že bible neodsuzuje homosexualitu, ještě navíc slovo *homosexualita* nebylo vůbec v té době používáno a známo. Slovo *para fysin*, „nepřírozený“ je použito spíše pro naznačení něčeho necharakteristického, neobyčejného, ale nikoli týkajícího se homosexuálního styku. Tuto odbočku jsem udělala, abych odkázala na biblický text, a pokusila se doložit, že bible neodsuzuje homosexualitu. Můžeme nyní pokračovat s poukazem na to, že Karáskův subjekt žije s maskou na tváři, ve stavu *para fysin* (nepřírozený). Co by mohlo „nepřírozený“ znamenat v citovaném Karáskově dopisu? Při četbě další věty je jasné, že chtěl naznačit neobyčejnost, týkající se spíše psychického stavu. Význam slova zkoumá také John Boswell a podotýká, že toto slovo naznačuje buď neobyčejnost anebo umělost potravin, předmětů aj. Etymologie tohoto slova je odvozena ze slova příroda; „nepřírozený“ znamená necharakteristický pro člověka a reprezentující spíše nějaký druh zvířecosti v protikladu k lidskosti. Idea homosexuality (podle J. Boswella) jako nepřirozenosti je odvozovaná od Platonovy filozofie ideálů.⁹¹ Každopádně je evidentní, že homosexualita je určitou odlišností psychická subjektu a

⁹⁰ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Milý příteli - : (Listy Edvardu Klausovi). Praha, 2001, str. 15.

⁹¹ Srov. Boswell, J. Christianity, Social Tolerance and Homosexuality. Chicago and London, 1981, str. 13.

určitou výjimkou, která ho odlišuje ho od ostatních. V dopisech se lyrický subjekt zmiňuje také o tom, že nemiluje ženu jako ostatní muži, ale bezpohlavně – „dívám se na ženu, jako na spolutvora, trpícího stejnými bolestmi jako já“⁹². Z toho vyplývá, že jeho přirozenost je nepřirozená pro svět, v němž se pohybuje, protože neodpovídá obyčejnému mužskému chování k ženám. Zaprvé jde o to, že vztah k ženě může být nezávislý na sexualitě a zadruhé – vztah žena-muž je možný jenom v jeho dotyku s psychikou, nevědomím a provokuje v něm soucit a zármutek. V tomto smyslu je „nepřirozenost“ synonymem pro „bezpohlavnost“ a týká se jednoho osamělého subjektu s maskou na scéně smutného divadla života. V každém případě jde o neobyčejné pohlavní chování dané psychikou lyrického subjektu.

Dopisy mají filozofické založení v jedné „chorobné duši“, jsou to dopisy – konfesijné povahy. Autor se v nich rovněž vyjadřuje o bipolární lásce, o lásce mezi dvěma muži. Sám subjekt se ptá: „Je to láska čistě duševní, či je to láska tělesná?“⁹³ Na rozdíl od předchozí konfese, kde důraz byl kladen na nepřirozenost psychického prožitku, je tu důraz i na fyzický sexuální prožitek mezi muži. Jeho odpověď na otázku je: „Miluji jeho duši, i třebaš mi tak řídko kdy náležela, stejně jako jeho tělo, jež mi nikdy nenáleželo a náležet nebude“⁹⁴. Dále: „Bolest je má láska. Neštěstí je má vášeň k němu.“⁹⁵ Tato výpověď nám ukazuje dvě důležité věci – jde o lásku jak tělesnou, tak i duševní a jde o lásku tragickou. Je to láska tragického typu jako láska mezi Verlainem a Rimbaudem. Stejně jako v Rimbaudově poezii psané v próze, nazývá i Jiří Karásek svůj milovaný objekt „děblem“. Milenec má obvykle dvě tváře (anděl a démon) a transformuje se do lyrického subjektu: „skeptik a hédonista, miluje a nenávidí mého psychického ženství. Výraz jeho lásky ke mně je brutální bičování mého nitra a jediné tehdy je ke mně dobrý, když vidí mne již utrýzněna tak, že se mu úplně podrobuji.“⁹⁶ Zde je důležité vyjasnit, co to je „psychické ženství“. C. G. Jung by tento fenomén nazval *anima* nebo ženská polovina duše. V řečtině je ekvivalentem, zdá se mi, slovo *malakoi*.

⁹² Srov. Karásek ze Lvovic, J. Milý příteli- : (Listy Edvardu Klausovi). Praha, 2001, str. 13.

⁹³ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Milý příteli- : (Listy Edvardu Klausovi). Praha, 2001, str. 17.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž, str. 16.

V starém Řecku byli *malakoi* muži, zženštilí muži, kteří nabízeli mužům sex za peníze. Robin Scroggs nazývá tento typ „zženštilým gigolem“. Takovým typem byl například Marcus Antonius. Toto slovo v protikladu k slovu *arsenokoitai* může být ještě přeloženo jako „slabý“, „jemný“⁹⁷. Jiří Karásek mluví o jemnosti, ženskosti svého lyrického Já se zvýrazněnou touhou po zármutku. V dalších dopisech svému fiktivnímu příteli je řeč právě o tomto smutku, prázdnu v jeho duši. Tato tragická láska způsobila v jeho duši nejenom zármutek, ale i lhostejnost ke všemu. Výsledkem je jeho úplně uzavření se do sebe a do své tvorby.

Můžeme učinit závěr, že *Listy Edvardu Klausovi* (1901) ilustrují stav duše homosexuálního subjektu se zvýrazněnou ženskou polovinou duše prožívajícího tragickou lásku ke svému protějšku. Subjekt se vyznává před neznámým přítelem, samotářsky uzavřený v kouzelném kruhu života - divadla a v nemožnosti a nepoznatelnosti lásky.

Ambivalence lásky mezi dvěma muži je však možná nejlépe ukázána v textech Arthura Rimbauda. Roku 1871 je Rimbaud pozván Verlainem do literárního prostředí v Paříži. Pouze o dva roky později se uskutečňuje významný Verlainův výstřel revolverem na Rimbauda. Tento tragický, démonický svazek dovede básníka Verlaina do vězní. Během roku 1873 Rimbaud píše básnickou sbírku *Sezóna v pekle*, kde uvádí i své nejdůležitější názory na lásku, homosexuální vztah a svět. Projevuje se to zvláště v *Třeštění I*, kde subjekt – šílená panna) je zahuben pekelným manželem. Báseň je velice autobiografická a dodnes se v literární kritice vedou spory o tom, komu je možné přiřknout kterou roli. Přitom dvojaký je nejenom obraz lyrického subjektu (šílená panna se kryje s pekelným manželem), ale i jejich milostný vztah – je to vztah jak démonický a tragický (uskutečněný především v tělesnosti a fyzickém splývání dvou těl), tak i andělský a metafyzický (založený na duchovní lásce a společné kreativní činnosti dvou básníků a umělců). Démoničnost tělesného vztahu navazuje především na smrt jako na

⁹⁷ Srov. Scroggs, R. *Homosexuality in the New Testament: Contextual Background for Contemporary Debate*. Fortress Press, Philadelphia 1983. O tom mluví i Daniel A. Helminiak ve své podnětné studii „Co vlastně bible říká o homosexualitě?“ Studie D. Helminiaka probírá a vyjasňuje témata homosexuality, zabývá se také tím, jakým způsobem se toto téma interpretuje v bibli. Pomocí výkladu různých překladů určitých pojmů, dochází k názoru, že bible nejenom neodsuzuje homosexualitu, ale ani na ni nedělá narážky. Důraz v bibli není kladen na sexualitu, ale spíš na kategorie sociálního a morálního aspektu.

touhu být jinde. V *Erotismu* se George Bataille zmiňuje, že každý orgasmus je „malá smrt“.⁹⁸ V básni *Třeštění I* z básnické sbírky *Sezóna v pekle* (1873) je vyličená démoničnost a smrtelnost lásky „pekelního manžela“: „Kdyby nebyl býval tak divoký, byli bychom zachráněni. Ale i jeho něha je smrtelná. Podrobila jsem se mu. Ach, jsem šílená!“⁹⁹ Není jasné, kdo kterou roli vykonává – zda je Rimbaud „pekelný manžel“ a Verlaine „šílená panna“ anebo jsou oba obrazy podobami obrazu Rimbauda a jenom nějaké z rysů šílené panny jsou převzaté z obrazu Verlaine. Diskuse kolem této otázky pokračují. První teorie se přidržuje Jean-Luc Steinmetz¹⁰⁰ a druhé M. A. Ruff a Antoine Adam.¹⁰¹ Podle nich hlavní rysy, které jsou převzaté z obrazu Verlaine, jsou viditelné ve společných motivech textů obou básníků, jako například motiv „ubohé duše“, který se také vyskytuje ve Verlainově básnickém cyklu *Moudrost* (1880). Ve Verlainově verši *Vers pour être calomnie* se lyrický subjekt naklání nad svým spícím milencem, podobně jako šílená panna v Rimbaudově verši. Obě stylizace lyrického subjektu – do šílené panny a pekelného manžela jsou stylizace i do podoby básníka a umělce. Vztah mezi nimi je i vztah společné tvorby – „dost pohnuti, pracovali jsme společně.“¹⁰² Tato tvorba je inovací a přehodnocením morálních hodnot. Láska také musí být přehodnocena a znovu vyhledána – skrze homosexualitu jako psychickou odlišnost. Je jasné, že Rimbaudův vztah k Verlainovi sehrál důležitou roli v životě mladého básníka. V jeho raných verších, psaných před rokem 1873, nic nenasvědčovalo tomu, že by A. Rimbaud byl inspirován homosexualitou a láskou mezi muži. Tak například v básni *Venuše anadyomenská, Sedmiletí básníci*, ale i jiných, vystupuje vždy subjekt, který umí milovat ženy a je jejich krásou inspirován. Navíc existují doklady o tom, že cítil k homosexualitě odpor. Během let kdy studoval na gymnáziu v Charleville, byl často v prostředí seminaristů a farářů, u nichž se předpokládalo, že mezi sebou měli sexuální styky. Jako reakce na tento fakt napsal báseň *Dřepy*.¹⁰³ V tomto období žena pro něho představuje romantický ideál krásy a nic nenasvědčuje jeho budoucímu sklonu, který se ukáže jako

⁹⁸ Srov. Bataille, G. *Erotismus*. Praha, 2001, str. 297.

⁹⁹ Srov. Rimbaud, A. Doušek jedu. Výbor z díla. Praha, 1985, str. 189, přel: Aleš Pohorský, Vítězslav Nezval aj.

¹⁰⁰ Srov. Steinmetz, Jean-Luc. *Les femmes de Rimbaud*. Paris, 2000, str. 85.

¹⁰¹ Srov. Ray, L. *Arthur Rimbaud*. Paris, 1976, str. 38-39.

¹⁰² Srov. Rimbaud, A. Doušek jedu (Výbor z díla). Praha, 1985, str. 190, přel: Vítězslav Nezval, Aleš Pohorský.

¹⁰³ Srov. Steinmetz, L.-J. *Les femmes de Rimbaud*. Paris, 2000, str. 26.

fatální pro jeho život. A opravdu bipolarita homosexuální láska - tragičnost je nejlépe ztvárněná v poezii A. Rimbauda. Čím větší a silnější je milostný cit, tím je tento cit odsouzen k tragičnosti a morbiditě. Jedině Verlainovi Rimbaud zasvětil svou lásku: „Jedině se mnou můžeš být svobodný, a protože Ti přísahám, že budu napříště velice hodný, že lituju veškeré viny, kterou na tom mám, že jsem si to konečně všechno uvědomil, že Tě mám opravdu rád, pokud se nechceš vrátit, napiš, mám-li za Tebou přijet.“¹⁰⁴ V Rimbaudově poezii je řez mezi láskou a smrtí velice dobře ukázaný. Homosexuální láska je nalezena ve chvíli krize osobnosti jako projev psychické odlišnosti, ale výsledek je zase útek – jednou útěk z lásky k ženě, podruhé z magického koloběhu homosexuálního vztahu ke světu neznáma a mystiky.

3.1.3. Homosexualita jako tělesný akt, rozpad tělesnosti. Stylizace lyrického subjektu v barbara

Na rozdíl od dopisů Jiřího Karáska ze Lvovic, které jsou spíš konfesí a filozofickým rozjímáním o homosexuální lásce mezi muži jako o metafyzickém přátelství, jeho básnické sbírky zdůrazňují jak tělesnost, tak erotiku. Tato erotika navazuje na téma barbarství; lyrický subjekt hledá svůj protějšek v přicházejícím barbarovi, je situován v současném světě, ve světě nekonečné hry těl a žhavých tónů, se svým milencem – „přicházejícím barbarem“. Téma barbarství navazuje na téma homosexuální lásky mezi muži v starém Římě a Řecku. Dále odkazuje ke krvavé erotice a kanibalismu, o které jsem se zmínila v souvislosti s básní Alexandra Vutimského. Ba co více, motiv krve a především zlé krve je viditelný i v básni A. Rimbauda, o němž bude dále řeč v této kapitole.

Báseň *Metempsychosa* z básnické sbírky *Sexus necans* (1897) představuje přesně takový zvláštní typ erotiky – žhavou a krvavou. Milenec lyrického subjektu je zde popsán jako barbar, přicházející z některého minulého života do přítomnosti:

¹⁰⁴ Srov. Rimbaud, A. Dopisy literárního života. V: Paul Verlaine. Jeden z absolutních. Praha, 1994, str. 35.

„Viděl jsem kdysi tě v barbarské řeži,

Za zbraní třesku a v ohni a krvi,

V cvalu jsem ržajících koní tě shlídl.“¹⁰⁵

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Metempsychosa*)

Barbar je ztělesněním obrazu milovaného muže. Již název básně ukazuje na to, že se milenec znovuzrodil z ducha nějakého barbara z dávné minulosti. Splývání těl dvou milenců je vítězstvím barbara nad lyrickým subjektem. Krvavost této erotiky je znak rozkoše těla. Důležité motivy v aktu splývání jsou motiv krve a masa, těla. Milencovo tělo je několikrát označeno jako „horké“ a „smyslné“. Viditelné je zdůraznění tělesnosti, splývání těl v jedné žhavé bitvě, které vede k opojení a rozkoši. Smrt těla jako kdyby neexistovala – i když „proklán oštěpem“, lyrický subjekt se chce vrhnout na „horké a smyslné tělo“ svého barbara a s chutí kanibala splynout s ním v krvavém polibku:

„Vyssáti ze rtů tvých všechnu tvou krev,

V šílenství zadusit v hrdle tvém dech,

Rozlámat kosti a rozervat maso,

Hnědé tvé, barbarské, surové maso!“¹⁰⁶

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Metempsychosa*)

Básně *Zmrtvování* a *Horké a smyslné růže* ještě navíc zdůrazňují bolest, ale i vášně, které jsou v subjektu vyvolány pomocí erotiky. V *Zmrtvování* tito barbaři mají „horečné, nenasytné rty“¹⁰⁷. Subjekt v pekle, neboť hoří nejenom země, ale i nebe. Tento

¹⁰⁵ Srov. Karásek ze Lvovic, J. *Sexus necans*. Praha, 1921, str. 13.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 14.

oheň je ještě navíc podnícen i záchvatem a opojením subjektu – „zešílen bolestí, ale i rozkoší“¹⁰⁸. Toto opilství a tato smyslnost subjektu, o které jsem se už zmínila v souvislosti s básní A. Vutimského, jsou v básních J. Karáska ze Lvovic zdůrazněny i skrze motiv růže. Tato květina symbolizuje sexuální touhy. Na rozdíl od básně A. Vutimského *Dorian Gray*, kde byly růže zvadlé, jsou růže v básni Karáska „horké a smyslné“. Celá báseň je podle mého názoru ilustrací krvavého a smyslného pohlavního styku. Erotika často navazuje na sen a fantazii,¹⁰⁹ odehrává se spíš ve fantazii než v realitě. Toto opilství představuje hraniční stav také, stav mezi dvěma světy, kdy je zdůrazněna opozice duch-tělo, sen-realita, žhavé tóny a smyslné růže – barbarské a hnědé tmavé tělo.

Motiv krve jako základní motiv homosexuální erotiky mezi dvěma muži se objevuje několikrát i v poezii francouzského symbolisty Arthura Rimbauda. Motiv krve koresponduje jednak s tématem ztraceného a odmítaného francouzského původu na straně jedné, jednak na straně druhé s barbarstvím a kanibalismem. Krev vytéká z těla lyrického subjektu, aby bylo odhaleno až na kost anebo je krev vlastního těla konzumována subjektem (báseň *Zlá krév*). V této básni se píše: „Kdybych měl alespoň nějaké předchůdce, ať již ve kterémkoliv období francouzských dějin! Avšak ne, nic. Jsem si docela jist, že jsem byl vždycky nižšího původu. Nemám smyslu pro odboj. Můj kmen se vzbouřil vždycky jen proto, aby mohl loupit, tak jako vlci na nedobitou zvěř.“¹¹⁰ Lyrický subjekt odmítá být potomek francouzského rodu a ještě navíc naznačuje svůj původ v nižším rodu, což je téma revolty proti všednosti a národnosti, které se ještě zopakuje v básni *Třeštění I*, tak důležité pro koncepci homosexuality: „Jsem z dalekého plemene: moji otcové byli Skandinávci: probodávali si boky, pili svou vlastní krev. – Nadělám si po celém těle zářezů, natetuji se, chci být ošklivý jako Mongol: uvidíš, budu řvát po ulicích. Rád bych opravdu zešílel vztekem“. Zopakuje se téma odmítnutí francouzského původu a touha po původu jiném, barbarském, která se nachází i u

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Srov. Cowie, E. Pornography and fantasy. Psychoanalytic perspectives. V: Sex exposed. Sexuality a pornography debate. str. 139. Autorka mluví o teorii S. Freuda a zvláště o jeho koncepci o primární scéně, podle které se každé dítě snaží si představit své rodiče v erotickém scénáriu, v kterém není přítomno. V tomto smyslu je erotika nahlížena jako fantazie a sen dítěte.

¹¹⁰ Srov. Dílo J. A. Rimbauda. Praha, 1930, str. 192, přel: Vítězslav Nezval.

lyrického subjektu Jiřího Karáska ze Lvovic. Motiv krve se stále opakuje a navazuje na téma krvavé erotiky a kanibalismu, jež se objevovalo i v poezii Jiřího Karáska ze Lvovic a Alexandra Vutimského. Konzumace vlastní krve je akt touhy po spojení s mystikou skrze smrt. Moderní subjekt v Rimbaudově poezii odmítá své náboženství. Projevuje touhu po odlišnosti: „Odvolávám se na dějiny Francie, prvorozené dcery Církve. Možná že jsem jako venkovan vykonal cestu do Svaté země: mám v hlavě cesty po švabských planinách, pohledy na Cařihrad, jeruzalémské valy; mariánský kult a dojetí nad Ukřižovaným se ve mně probouzí mezi tisíci světskými kouzelnými představami.“¹¹¹ Odmítnout minulost, náboženství svého národa znamená pro lyrický subjekt Rimbauda být moderním. Přitom nezapomeňme na to, že v moderní poezii lyrický subjekt nemá nikdy s jednotnou personalitu, ale je stylizován do několika osob, nikoliv jediné figury. Arthur Rimbaud nečiní výjimku a jeho já je i „někdo jiný“. Konzumace vlastní krve v básni *Zlá krév* je akt jak „posvátného kanibalismu“ (G. Bataille), tak i akt erotický. Podle G. Bataille je zákaz spojen vlastně s touhou po zakázaném. Je zakázáno jíst lidské maso, a proto je tento akt navíc zbožňovaný a toužený, je v něm obsažena určitá erotika a snaha dotknout se mystična: „Posvátný kanibalismus je elementárním příkladem zákazu vytvářejícího touhu: zákaz nevytváří šťavnatost masa, je však důvodem proč ho zbožný kanibal konzumuje. Toto paradoxní vytvoření přitažlivosti zákazem znovu nalezneme v erotismu.“¹¹² Vyprázdnění krve z milencova těla je evidentně akt homosexuální erotiky a touhy po smrti. Nahlédneme-li za homosexualitu lyrického subjektu v poezii Arthura Rimbauda, najdeme mystika a samotáře, přicházejícího z jiného světa a toužícího po návratu do něj.

Nejtypičtější představu o homosexuálním subjektu a jeho objektu/objektech nám však dává Karáskova básnická sbírka *Sodoma* (1895). Tato kniha popisuje marnost pohlaví. Již v době jejího napsání se vyskytují různé názory na její obsah. Zajímavý je článek Huberta Cyriaca *Knihy veršů*, publikovaný v časopise *Moderní revue* (1894-1925): „Erotika, jejíž problém intensivně zaujal p. Jiřího Karáska ze Lvovic a jež umělecky je projádřena v jeho Sodomě, jest erotikou z nejsmutnějších a nejmarnejších. Podmínkou pro tuto erotiku je naprostá fyzická pasivita, osudný a snad zděděný, do

¹¹¹ Tamtéž, str. 203.

¹¹² Srov. Bataille, G. *Erotismus*. Praha, 2001, str. 88.

krajnosti vyvrcholený odpor před tělesným splynutím.“¹¹³ Cyriac zdůrazňuje fakt, že básnická sbírka Jiřího Karáska je erotická, ale tato erotika se rodí z pera samotáře. My dodáváme, že je to erotika marného pohlaví, popisující homosexuální subjekt v jeho marném hledání zakázaného v realitě rozkoše, a proto transponovaného do snu. Již název sbírky odkazuje k biblickému popisu zničení Sodomy a Gomory kvůli hříšnosti jejich obyvatel - sodomitů, který není odsouzením ani pohanství ani homosexuality, jak se o tom běžně píše. Kniha Jiřího Karáska pohanská není a právě toto pochopil i Hubert Cyriac. Dále ve svém článku píše: „V jednom se pán Karásek klame: pohanskou jeho kniha není. Jako jí především není vůbec představa Sodomy samé. Ta je židovsko-křesťanského původu. Předpokládá mravní zákon božského původu, omezující sexuální styk“.¹¹⁴ Cyriac dělá důležitý závěr, že představa Sodomy není pohanská. Samotná bible v době svého vzniku neznala vůbec slovo homosexualita. Oba příběhy pojednávající o Sodomě (*Genesis: 19,1-11*) a (*Kniha Soudců: 19*) neodsuzují homosexualitu ani sexualitu vůbec. Záměr je zde úplně jiný – odsuzuje se nenávisť k cizincům.¹¹⁵

Na základě zmíněných názorů můžeme učinit závěr, že básnická sbírka *Sodoma* (1895) představuje lyrický subjekt, samotáře, který vztyčen jako sfinx uprostřed všeho hledá svůj protějšek v realitě, ale vidí ho jen ve snu (*Má poezie ke čtenáři*); subjekt uprostřed svých bratrů - umělců (*Poznání, Přátelství duší*); subjekt hynoucí ve své marné touze po homosexuálním prožitku, vedoucímu ke smrti (*Confiteor, Útěk ze Sodomy, Poslední přátelství*) a subjekt - pasivního básníka, který zbožňuje jenom krásu a mužskost svého Priapa (*Hymna o Priapovi*).

Báseň *Poslední přátelství* mluví o tom, jakým způsobem bývá subjekt odsouzen k smrti ve svém marném čekání na svého milence. Obraz smrti jako by splýval s obrazem očekávání milence. Milenec nese znaky amorálnosti, proto i touha po něm umrtví a zničí subjekt:

„Příteli záhadný! Ty duchu zmrazující!

Upíre poznavší, co tají hrůza hrobu!

¹¹³ Srov. Cyriac, H. Knihy veršů. V: Moderní revue, 1905. sv. 16, str. 247.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Srov. Helminiak, D. Co vlastně Bible říká o homosexualitě? Brno, 2007, str. 40-41, přel: Daniel Micka.

Z tvých rtů chci vyčíst, co sotva chtěl bys říci...“¹¹⁶

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Poslední přátelství*)

Milenec-upír je básníkovou poslední touhou v marném očekávání. Jeho duše se otevírá jako dveře, jimiž se mají všichni upíři a duchové dostat dovnitř. Je to rituální akt vstoupení z jednoho světa do druhého – ze současného světa, reálného, pozemského do podzemního, nadčasového. Subjekt jako upír vlastně naznačuje tuto snahu subjektu po věčnosti a životě v nadčasovém, nadpřirozeném světě. K subjektu stylizovanému do upíra se ještě vrátím v druhé podkapitole této kapitoly, a to v souvislosti s erotikou a láskou subjektu k ženě stylizované do hada.

Proces umrtvení subjektu Smrtí z důvodu marného očekávání nemožné homosexuální lásky je nejlépe popsán v básni *Confiteor*. Báseň popisuje už mrtvý subjekt se všemi podrobnými detaily rozpadu jeho těla:

„Můj mozek, ústa má že červi prolezou,
v mém nose, v uších mých
že najdou skrýši svou,
mé vlasy na lebce že shnijí provlhlé,
že v důlky propadnou se prázdné oči mé...“¹¹⁷

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Confiteor*)

Rozpad těla stojí v protikladu k lůnu, o němž jenom krátce předtím subjekt snil.

Tělesnost milence subjektu je u Karáska velice dobře zpracované téma v básních *Hymna Priapovi* a *Má poezie ke čtenáři*. V básni *Hymna Priapovi* se sám subjekt nazývá „pasivní básník“, který zpívá o mužnosti svého Priapa a barbara. Tady možná musíme znovu odkázat na protikladnost řeckých pojmů *molokoi* a *arsenokotai*, které se objevovaly i v bibli při popisu kontaktu mezi dvěma muži. V tom případě by mohl být

¹¹⁶ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Sodoma. Praha, 2002, str. 27.

¹¹⁷ Tamtéž, str. 39.

interpretován i obraz pasivního básníka jako „jemný“, „zženštilý“ v protikladu k svému milenci – barbarovi - *arsenokoitai*. Uprostřed lůžy ztracen ve své pasivitě a křehkosti, básník zpívá o svém mužném Priapovi. Priapos je ten, kdo musí doplnit ženskost subjektu svou mužností, aby ho zachránil. Ženskost subjektu jako fyzický projev (ženský způsob chování, gesta, držení těla) vysvětluje i David Halperin.¹¹⁸ Ukazuje na problém, připomínající latinsky psaný text Celia Avreliana. V tomto textu jsou zžženštilí muži nazváni *molles* (řecky *molokoi*) a jsou srovnáni s ženami typu *tribades*, které projevují sexuální zájem o ženy. Tato sexuální záliba v tradici starého Řecka je založena především na sociálních poměrech ve společnosti. Sexualita nevládla společnosti, ale byla určovaná spíš společensky vztahy. Barbarství bylo určitý znak síly a moci partnerů. Mužský (aktivní) partner proniká do ženského (pasivního), aby mu předal svou sílu a moudrost. Symbolika tohoto aktu je převzata a projevena velmi jasně i v moderní poezii. V poezii Jiřího Karáska je barbar přivolán, aby nějakým způsobem proměnil svět lyrického subjektu, předal sílu jeho melancholické a slabé duši. Tento akt je symbolizován prolitím krve. Navíc je v této básni Priapos viděn ve své úplné fyzické dokonalosti a kráse:

„Zpívám tvé tváře sežehlé, hnědé,
zpívám tvá vysmahlá plece a stehna,
zpívám tvé smyslné, široké rty,
zpívám tvé svalnaté, barbarské maso...
Priape, evoe! Evoe, Velký!“¹¹⁹

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Hymna Priapovi*)

Zde je namístě vyjasnit si otázku sexuální touhy subjektu. Ta není produktem touhy po reálném objektu, ale touhou po sněném (snovém) objektu. Proto básník ve stati *Má poezie ke čtenáři* píše: „Ti úsměv krásy mé, jak vytryskl v mém snění: Ne básně, dám

¹¹⁸ Srov. Halperin, D. 100 godini homosexualnost. Sofija, 2000, str. 40.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 45.

ti SEN, jenž nad život je větší“.¹²⁰ Sen navazuje na erotiku. Moustařa Safouan tvrdí, ře touha je vázaná spíš na fantazii, ne na daný objekt této fantazie.¹²¹

Idea bratrství mezi básníky a umělci je zdůrazněna v básních *Poznání a Přátelství duší*. Básníky jsou „vrstevníci Platonovi“, „choulostiví Římané“, „Synové Sodomy“¹²². Milenci se setkávají spolu ve smrti, opakuje se motiv společné krve: „slijeme svou krev, naše rty ji budou pít v hodině umírání“¹²³ (*Poznání*) anebo „v záhoně tvé duše chci omdlévat, vlhký, v krvi smočený květ“¹²⁴ (*Přátelství duší*). První báseň mluví spíš o splývání dvou těl, kdeřto druhá o splývání dvou duší. V obou se ale často opakují motivy krve, krvavé erotiky, smíšení řhavých tónů a barev. Krev symbolizuje sílu, vášeň, moc v opozici s bělostí, která je znakem slabosti a mdloby. Proto jsou Hlaváčkoví „bílí barbaři“ v opozici s Karáskovými mohutnými Priapy.

3.1.4. Stylizace lyrického subjektu v řeně. Ženská homosexualita v moderní poezii – jeden ze způsobů konstruování vlastní identity

Stylizace do řeny se příliš často v moderní poezii nevyskytuje. Přitom ale má velice specifickou roli pro koncepci utváření lyrického subjektu jako dynamické identity. V této stylizaci je obraz řeny hledán jako obraz jinakosti, do které se chce subjekt promítnout, aby dosáhl vytoužené identity. Přitom v tomto procesu ani rod není uchopen jako stálá kategorie. Spolu s Judith Butler můřeme tvrdit, ře „rod by sa nemal analyzovať ako stabilná identita alebo siesto konania, z ktorého pochádzajú rozličné činy“.¹²⁵ V tomto smyslu není divné, ře subjekt používá řenský rod, aby mohl konstruovat svou mužskou identitu. Obraz řeny se objevuje jako určitá vazba mezi reálnou básnickou identitou a jeho vytouženou identitou. Je to lakmusový obraz, skrze který se lyrický subjekt snaží objevit svou ztracenou mužskost. Řena je obraz této touhy být jiný. Lyrický

¹²⁰ Tamtéř, str. 69.

¹²¹ Srov. Safouin, M. Men and Women. A psychoanalytic point of view. V: Sex exposed. Sexuality and the Pornography Debate. London, 1992, str. 65.

¹²² Srov. Karásek ze Lvovic, J. Sodoma. Praha, 2002, str. 64.

¹²³ Tamtéř, str. 63.

¹²⁴ Tamtéř, str. 65.

¹²⁵ Srov. Butler, J. Trampoty s rodem. Feminizmus a podřývanie identity. Bratislava, 2003, str. 192.

subjekt se diferencuje, odlišuje od dosavadní mužskosti, aby se skrze stylizaci do ženy objevil znovu, ale už jako jiný. Podle J. Butlera je jinakost stylizována především ženskostí.¹²⁶ Stylizace do ženy představuje akt diferenciacce a obraz ženy je poněkud secesní a má funkci ozdoby v textu. Lyrický subjekt se stylizuje především do obrazů fatálních žen – Sapfo, Kleopatry, Messaliny, Herodiady. Stylizace se uskutečňují jak na úrovni diskursu, tak i na úrovni tělesnosti. Stylizace má různou úspěšnost a záleží na tom, do jaké míry se lyrickému subjektu podařilo osvojit ženský hlas (a to především jakožto jazykový styl) a krásu (a to především zobrazení tělesnosti a vášně).

Téma ženské homosexuality a stylizace lyrického subjektu do ženy jsou interpretovány v básni *Sapfo* Jiřího Karáska ze Lvovic, P. K. Javorova a Paula Verlaina. V básni *Sapfo* je dosažut ideál filozofie Baadera a Sliermachera – ideál androgynity.¹²⁷ V této básně mluví jak žena-muž, tak i muž-žena. Důležitá paralela pro naznačení koncepce sexuality v poezii dekadentů je paralela mezi básní *Sapfo* Jiřího Karáska ze Lvovic a *Sapfo* P. K. Javorova. Už mnohokrát bylo zmíněno, že pro svět erotiky v poezii dekadentů jsou typické androgynní obrazy jako žena-muž a muž-žena.¹²⁸ V těchto básních není ani tolik zajímavý obraz Sapfo, ale způsob, jak je ukázána, anebo jinými slovy – způsob přivlastnění ženského hlasu mužem-básníkem. Oba básníci tak činí odlišným způsobem, a tím jejich básně působí odlišně a vytvářejí různé koncepce lásky a erotiky.

Javorovova *Sapfo* vznikla jako třetí báseň básnického cyklu *Královný noci* (1910). Bylo již psáno o tom, že je tato báseň výrazem vlastního pokusu básníka najít svou ztracenou identitu.¹²⁹ V básni je vidět, že se básník v době, kdy ji psal, pokusil shlédnout v obrazech fatálních žen. Další dvě básně tohoto básnického cyklu *Kleopatra* a *Mesalina* nesou jména fatálních, nemravných žen. V básni *Sapfo* projevil Javorov své znalosti z oblasti mytologie a schopnost užívat dekadentní symboliku, ale již se mu nezdařilo promluvit „správným“ způsobem hlasem řecké básnířky. V projevu Sapfo ke své milence je cítit mužský hlas, ne ženský. Javorova *Sapfo* mluví majetnickým

¹²⁶ Srov. Kiczková, Z. Subjekt-moc-rod. Kritické inšpirácie Judith Butler. In: Vztahy-jazyky-těla. Praha, 2007, str. 39.

¹²⁷ Srov. Schleiermacher and Baader: Individuality and androgyny. In: Women and religion. A Feminist Sourcebook of Christian Thought. Edited by E. Clark and Herbert Richardson. London, 1977, str. 173-191.

¹²⁸ Srov. Bednaříková, H. Česká dekadence. Olomouc, 2000, str. 21.

¹²⁹ Srov. Kirova, M. Sňat na Meduza. Sofija, 1995.

způsobem, důraz je kladen na vlastnění lásky milenky, což není specifické pro milostný rozhovor mezi ženami.¹³⁰ Milenka je nazvána „dítětem“ podobně jako básník sám v jiných milostných básních nazývá svou oblíbenou ženu takto:

„A bojím se, Dítě! – vonné Dítě

cožpak, jsi skutečností již, můj sne?

Cítím tvůj dech – a připadá mi zvláštní,

že v rozechvění hoříš mimo mne...¹³¹

(P. K. Javorov: *Sapfo*, náš překlad)

Milenka je nazírána spíše jako ztělesnění básnickovy duše. Básník hledal svou ztracenou identitu cestou popisu „pikantního“, skrze paradigma zakázané rozkoše, ale nepodařilo se mu to. V básni není cítit specifikum „ženského“ hlasu v milostném rozhovoru mezi ženami, jinými slovy řečeno, stylizace muž-žena není umělecky dobře zpracována.

Na rozdíl od Javorovy básně *Sapfo* je Karáskova báseň vynikajícím příkladem vyššího aktu tvoření a dotknutí se krásy pomocí osvojení ženského hlasu mužem. V Karáskově básni je použit jiný příběh, který vypráví o lásce Sapfo k Faunovi, t.j. k muži, ne k ženě. Báseň je lyrickým popisem, pokusem básníka stylizovat svou homosexualitu a androgynitu pomocí přivlastnění, osvojením si ženského hlasu. V básni mluví jak žena-muž, tak i muž-žena. Na rozdíl od básně Javorova je Karáskova báseň stylisticky úspěšným pokusem popisování nemožné a zakázané lásky. Ke konci století se symbolismus zaměřil i na malířství a architekturu a vytvořil určitý styl malby. Hledání modernistických motivů v literatuře skrze malířství a architekturu je důležitá koncepce tohoto období. Hlavními znaky secesního malířství a architektury se staly abstrahované geometrické tvary a linie, ornamentálnost a výrazné, syté barvy. Hlavní témata secese se

¹³⁰ Srov. Ličeva, Amelija. Javorov – enciklopedija na različijata. V: s-k Bălgarska literatura – figuri na četeneto. Sofija, 2000.

¹³¹ Srov. Javorov, K. P. Săčinenija v dva toma. Tom 1. Stichotvorenija. Sofija, 1974, str. 186-188.

projevovala i v literatuře. Báseň *Sapfo* Jiřího Karáska ze Lvovic by mohla být příkladem tohoto jevu. Secesní obraznost v ní přispívá k dekorativnosti, jež je specifická při zobrazení milostné touhy a vášnivé lásky. Secesní květiny se zdůrazněnou alegoričností je možno najít i v básnické sbírce *Zpovědi* (1910) Siraka Skitnika.¹³² U J. Karáska ze Lvovic to jsou plačící květiny jako alegorie neukojené touhy „básnířky“ k Faunovi. Hrdinka je zbavená svých snů, „pro jediný ten Sen!“ Podle S. Freuda se chybějící touhy v realitě mohou projevit jako projekce ve snu.¹³³ Zbavená svého snu v realitě Sapfo ho hledá ve snění, ale i tam je absence lásky. Nemožností nenalezt lásku básnířkou ani ve snu, jakožto ve formě nevědomého, ji Karásek ještě navíc absolutizuje. Láska je viděna jako vyšší hodnota, protikladná sexuálnímu prožitku těla. Tělesnost je nahrazena secesním zobrazením vášni vynikajícím způsobem – skrze ornamentálnost a skrytou symboliku je čtenář lákán, aby odhadnul, odhalil zakázanou, nemožnou rozkoš. Jediná možnost, která se ukazuje, je zaniknout ve smrti:

„Ať zapomenutá

sejdu raději do Hadu, ať není pamět

po písni mé, až se třásti budu v podsvětí.“¹³⁴

(J. Karásek ze Lvovic: *Sapfo*)

Báseň *Sapfo* Paula Verlaine je další doklad vynikajícího talentu toho básníka zaměřovat se na symboly. Typický symbolista Verlaine dospívá ve své básni k popisu obrazu Sapfo jako k obrazu dvojznačnému. V jeho básni nejde ani o stylizaci ani o secesní obraz, ale o symboliku tragičnosti tohoto obrazu. Tato symbolika má dvě složky – Sapfo umírá a noří se do temné vody a zároveň svítí slunce. Láska této fatální a senzitivní ženy se stává příčinou smrti hrdinky. Sapfo umírá kvůli nešťastné lásce k muži,

¹³² Básnická sbírka *Zpovědi* Siraka Skitnika je výrazný a možná jediný příklad bulharské secesní poezie. Jeden z hlavních náznaků secese – dekorativní květiny je vidět v básni *Stíny*. V ní milenci stoupají po mrtvých listech a po vlasech jim padají plačící chryzantémy. Květiny jsou symbolem milostného spojení muže se ženou. Přitom naznačují jednak silnou vášeň, jednak tragičnost lásky. Svou barevností, dekorativností a abstraktností linií květiny v básni *A ona jde* zdobí milostný pár a odkazují k obrazu Gustava Klimta *Polibek*.

¹³³ Srov. Freud, S. Výklad snů. O snu. Praha, 1998, str. 106

¹³⁴ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Sapfo. In: Moderní revue, rok 1908, sv. 20, str. 487.

ale jak to popisuje básník, mstí se za své milenky. Právě tuto dvojakost obrazu uchopil i Verlaine a ukázal ji skrze obraz Sapfo ve své básni. Nelákala ho žádná stylizace, ale možnost vytvořit obraz, který se ve své dvojznačnosti stal symbolem tragiky a nešťastné lásky.

Ženská homosexualita korespondující poněkud i s narcisismem je vynikajícím způsobem popsána i Stéphanem Mallarméem v jeho díle *Herodias*. (1876)¹³⁵ Podle Bible je Herodias ta, která poslala svou dceru ke královi, aby ho svou krásou okouzila a tančila před ním, aby jej přiměla seknout hlavu Janu Křtiteli. Samotná figura Herodiady je proto symbolem senzitivní, ale zlé ženy. Tato poema je apologií ženské krásy, která se jeví jako krása narcisistická. Poema začíná prologem, který odkazuje na obraz lazuru v tvorbě Stépšana Mallarméa jakožto odkaz k božskému a metafyzickému. Lazur tvoří hranici všeho fyzického a vztahuje se k božskému, nebeskému. Světlo vychází z jezera a vylétá k cele ve věži paláce. Toto světlo je i otevřeným oknem ke smrti. Brána ke smrti je branou, do níž je Herodias lákána vejít. Přitom smrt je viděna jako věčnost a krása. Celý prolog nese znaky atmosféry smrti a vyliďnění – jezero je tiché a spí, odráží se v něm temné zrcadlo, zámek je černý a bílá labuť jen ukáže hlavu nad vodou a zase se ponoří. Všechny znaky předpovídají blížící se scénu smrti.

Scéna, která poté následuje je rozhovor Herodiady s její chůvou. Několikrát se zdůrazňuje krása Herodiady. Je to krása, kterou můžeme vidět v zrcadle, a krása, kterou můžeme pocítit při doteku. Chůva Herodiady se touží dotknout pokožky krásné princezny, ale tajemství lákající k odhalení je nemožné. Herodias je uzavřená do sebe, hledá věčnost a touhu, kontakt s Bohem. V tomto smyslu se obraz Herodiady objevuje jako metafora lidské duše. A proto můžeme tvrdit, že skrze obraz Herodiady se Mallarmé pokusil najít svou vlastní narcisistickou identitu. Herodias není nic jiného než ztělesnění jeho básnické duše, symbolem moderní, do sebe uzavřené narcisistické duše. Ne náhodou se v jezeře odráží temné zrcadlo, které je metaforu duše Herodiady, jež je identická s duší básníkovou. Dekadentní duše básníka je duše s temným závojem, nese tajemství, které lze těžko odhalit.

¹³⁵ Srov. Mallarmé, S. Faunovo odpoledne a jiné básně. Praha, 1996, str. 19-30.

3.2. LYRICKÝ SUBJEKT A LÁSKA. LÁSKA VERSUS PERVERZE A SEXUÁLNÍ PROŽITEK

Mluvíme-li o lásce v dekadentní poezii, musíme mluvit především o její absenci, a to proto, že láska, která má podobu romantického skutku a milostného sjednocení mezi dvěma lidmi je neuskutečnitelná a nemožná. Jsme svědky spíše procesu démonizace lásky a milostného prožitku, jeho transformace do sexuálního dobrodružství. Láska a sexuální prožitek jsou jako dvě řeky, které tečou opačnými směry. Láska absentuje na úkor sexuálního prožitku. Navíc láska nesměruje k dobru a nevytváří ho. Je buď vůbec neuskutečnitelná anebo se objevuje částečně, ale je vždycky nešťastná a působí subjektu zlo. V tomto smyslu můžeme zaregistrovat proces, který se jeví jako opačný k procesu definování lásky ve filozofii Tomáše Akvinského. V této filozofii je láska viděna jednou jako poznání smyslové, podruhé jako poznání rozumové a tíhne vždy k poznání sebe sama, záleží na poznání původu věcí anebo jinými slovy na poznání Boha. Důležitější je, že láska působí jen dobro a milenecký pár žije v souladu a harmonii.¹³⁶

V dekadentní poezii je tato milostná harmonie mezi dvěma partnery zrušena. Láska je svedena do bohémského sexuálního prožitku, a to jednak jako výsledek zájmu lyrického subjektu o perverze, jednak jako výsledek jeho vůle k vyjádření vlastní individuality. Podle Arthura Schopenhauera „každá zamilovanost, ať se tváří sebeéteričtěji, koření jedině v pohlavním pudu, ano, je veskrze jen blíže určeným, specialisovaným, ba dokonce v nejpřímějším smyslu individualizovaným pohlavním pudem.“¹³⁷ Zamilovanost je vedlejší a je nahrazena pohlavní láskou, „která se ukazuje, po lásce k životu, jako nejsilnější a nejčinnější ze všech vzpružin“ a „je posledním cílem každého lidského snažení“¹³⁸. Pohlavní láska, ke které směřuje lidská vůle, je pokusem lidské osobnosti o zachování své jedinečnosti.

Koncepce subjektu v lásce v dekadentní poezii je většinou tvořena na základě koncepce ženy a feminity a na způsobu, jakým transformuje subjekt. Už jsme nejednou

¹³⁶ Srov. Akvinský, T. O lásce. Výběr otázek z Teologické sumy. Praha, 2005.

¹³⁷ Srov. Schopenhauer, A. Génies. Umění. Láska. Světec. Praha, 1994, str. 85.

¹³⁸ Tamtéž, str. 85.

zmínili, že žena představuje pro subjekt projekci jeho animy (Carl Gustav Jung).¹³⁹ Chtěla bych stručně upozornit na základní ženské obrazy v poezii dekadentů, skrze něž budu personalitu lyrického subjektu zkoumat. První z nich je obraz démonické ženy, ženy fyzicky přitažlivé a materiální, ženy-prostitutky. Tento obraz se velice často vyskytuje jak v poezii české (např. v básnické sbírce *Nemesis, bonorum custos* (1895) Stanislava K. Neumanna nebo v básnické sbírce *Sodoma* (1895) Jiřího Karáska ze Lvovic), tak i v poezii bulharské (básně *Příšera* a *Maska* Peja Kračolova Javorova a *Bakchantka* Dimitra Babeva aj.) a francouzské (básnická sbírka *Květy zla* (1857) Charlesa Baudelaira, *Cestou bez konce* Arthura Rimbauda, básnická sbírka *Muži a Ženy* Paula Verlainea aj.) Téma prostituce koření ve starořecké filozofii a literatuře a není náhodou, že se tento obraz vyskytuje v dekadentní poezii, která využívá řecko-římské motivy a obrazy.¹⁴⁰ Lyrický subjekt v tomto smyslu opěvuje krásu prostitutky, ale v stejném smyslu se stává i smutným filozofem, skeptikem, velebicím nový svět a novou morálku. V dekadentně-symbolistní poezii má žena dvojitý obraz – žena-dítě (žena milovaná čistě duchovně) a žena-milenka, duchovní, ale i materiální bytost, reálná, ale i neskutečná. Subjekt je v tomto případě samotářem trpící vinou fatální ženy. Další důležitý obraz-paradigma, skrze něž lze interpretovat lyrický subjekt, je obraz ženy-dítěte (u Peja Kračolova Javorova, Karla Hlaváčka, Antonína Sovy, Paula Verlainea, Arthura Rimbauda aj.), obraz ženy ctnostné nebo duchovně čisté, do které se subjekt snaží zamilovat. Tento obraz je také velmi silně erotizován a důležitou roli přitom hrají florální elementy. Ty se však vyskytují jakožto znaky rané secese i v popisu ženy-prostitutky. Třetí důležitý obraz je obraz matky, ženy silné a dominantní, ženy-obryně. Tento obraz už těsně navazuje na psychoanalýzu a takový typ lásky velice výrazně modeluje umělcovu duši, zvláště v poezii symbolismu. Subjekt je nešťastným milencem, ale také často milujícím synem,

¹³⁹ Tato idea je založena na teorii C. G. Junga o lidské duši. Podle něho má duše anima svůj stín animus, přitom má anima ženské rysy a charakter eroticko-emocionální, jelikož je animus mužský a racionální (str. 133). Teorie C. G. Junga uvažuje také o nalezení obou prvků v nevědomí člověka jako výraz psychická duše. Odtud i nalezení psychické rovnováhy je těžko dosažitelné a vychází z vyrovnání se s Animou, se Stínem.

¹⁴⁰ Srov. Urban, Otto. Satanické halucinace. In: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914. Praha, 2006.

vracejícím se k matce skrze vzpomínku. Poslední obraz-paradigma je obraz ženy-hada a upíra, který se vyskytuje jenom v poezii dekadentní a skrze něj bych chtěla interpretovat subjekt jako šamana a bodhisattvu. Obraz se vyskytuje v básni *Vidiny* Peja K. Javorova, *Proměny upírovy* Stéphana de Mallarméa, *Had, který tančí* Charlese Baudelaira, *Indická tanečnice* Jiřího Karáska ze Lvovic. Zde musíme upozornit na proces semiotizace části ženského těla, o čemž se podrobněji zmíníme dále ve svém textu.

3.2.1. Lyrický subjekt versus žena-prostitutka. Rozšířený obraz prostitutky a fragmentarizace lyrického subjektu

První obraz, skrze nějž se pokusíme nahlédnout lyrický subjekt, je obraz ženy tělesné, hříšné, příšerné bytosti, obraz ženy-prostitutky. Musíme zmínit i fakt, že žena v dekadentní poezii a umění je ambivalentní – na jedné straně stojí žena-idealizovaná (žena-dítě, žena jako duchovní bytost, neuskutečnitelný sen), a na straně druhé – žena-vamp, žena obávaná.¹⁴¹ Tato ambivalence obrazu je viditelná v poezii všech dekadentů, ale nejlépe ji bezpochyby zachytil Pejo K. Javorov, který v básni *Dvě pěkné oči* nazývá ženu dítětem. Jak v této básni, tak i v ostatních se autor snaží popsat ženu nejenom jako příšernou bytost (báseň *Příšera*), ale i jako bytost panensky neposkvrněnou. Tento druhý aspekt ženy je v poezii francouzských a českých dekadentů víceméně opomíjen. V umění o této ambivalenci svědčí například obrazy berlínské malířky Anny Costenoblové, vystavené v roce 1896 v pražském Topičově salonu. Výstava byla nazvána *Tragedie ženy*; Tereza Nováková o ní napsala: „Malířka chce patrně zobrazit moderní ženu, avšak ocitá se ve svém pojetí tam, kde jsme byly před tisíciletími: Eva miluje, dychtí po jablku poznání, vášně, požije ho, je vyhnána z ráje a hyne, – jakoby všecko stoleté snažení o povznesení ženského ducha vůbec nebylo. Tedy spodobení ženy rozhodně dekadentní.“¹⁴²

¹⁴¹ Srov. Heczková, L., Kalivodová, E. V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity. Praha, 2006.

¹⁴² Srov. Nováková, T. Tragedie ženy a jiné obrazy Anny Costenoblovy. In: Ženský svět. Roč. 1. Praha, 1896, str. 14.

V této kapitole se zaměříme víceméně na obraz fatální ženy, ženy-prostitutky. S tímto obrazem se setkáváme častěji než s obrazem neposkvrněné ženy, ženy-dítěte. Lyrický subjekt se ovšem shlíží v obou obrazech, které vypovídají o osudovém určení jeho rozpadání a osamělosti. On je ten, kdo je osudem odsouzen být odvozen od obrazu Orfea v moderním světě – vyzpívat krásy prostitutky, a to s výraznou silou. Na rozdíl od Orfea je však okouzlen fatální krásou a touží po ní. Je propagátorem nové moderní morálky, podle které láska absentuje a je nahrazena fyzickým milostným prožitkem. At'je či není v realitě ukojená, sexuální touha po fatální ženě předurčuje osamělost subjektu. Subjekt je pro svět jakoby mrtvý. Důležitým jevem je souvztažnost touhy a lásky se smrtí a snem. Žena je často nazývána „snem“, je jakoby buď nereálná v tomto světě anebo naopak je až příliš materiální. Vždy však je popisována prostřednictvím zvýšené erotizace svého zevnějšku. V ženě-dítěti jsou erotizované nejvíce její oči a ruce a v ženě prostituce její vlasy a ňadra. Velice důležitý znak, který se opakuje v procesu výrazné erotizace jsou květiny a florální elementy.

Obraz prodejně ženy anebo prostitutky je v dekadentní poezii vykreslován mnohočetně, je to obraz s několika podobrazy. Drahá a vysoce vzdělaná prostitutka anebo kurtizána; žena-prostitutka, pojatá jako žena nemorální, která je součástí hříšné atmosféry města (báseň *Marsilie* Dimitra Bojadžieva, *Město* Dimča Debeljjanova aj.); žena-bakchantka jako žena příšerná a nebezpečná (báseň *Bakchantka* Dimitra Babeva, báseň *Maska* P. K. Javorova, báseň *Řím* Dimitra Podvārzačova) anebo prostě jako ambivalentní obraz dekadentní ženy, která je interstatuální a láska k ní je pro subjekt také víceméně nemožná.

Tyto obrazy jsou koncipované na základě analogie prostituce ve starém Řecku. Podle Pierra Chaunu je i v současném dějepisectví rozklad Římského impéria představován jako Dekadence par excellence: „c'est bien à travers la référence romaine donc que nos compatriotes apprécient, aujourd'hui encore, le risque de la décadence. Par Rome, sautant à pieds joints sur la tradition judéo-chrétienne, nos compatriotes retrouvent le mythe antique, indéracinable, de l'éternel Retour. »¹⁴³

V starém Římě byla prostituce v opozici k *moikhea* (zpronevěra) a byla formou lásky, která byla zákonná a ve společnosti všeobecně akceptovaná. Prostituce měla

¹⁴³ Srov. Chaunu, P. Histoire et décadence. Paris, 1981, str. 166.

sakrální roli a v každém městě byly postaveny pomníky Afrodity Pandemie. Řada těchto prostitutek měla i umělecké vzdělání, např. hrály na různé hudební nástroje apod. Obraz prostitutky a především kurtizány byl velice pozitivní, na rozdíl od tohoto obrazu v moderní poezii. Básník v tomto smyslu vytváří zrcadlový obraz této umělecky vzdělané prostitutky. On je pěvcem její bývalé krásy a moci. A jeho píseň je dotčena smutkem a svědčí o snaze znovuobjevit přednost jedné kdysi stanovené formy lásky. Neúcta k této kdysi velebené formě lásky a rozkoše a absence jejího kultu jsou jenom dalšími znaky moderní doby. V tomto kontextu je velice důležité připomenout báseň *Konec kurtizán* Jiřího Karáska ze Lvovic. Subjekt v této básni je básníkem s velkými písmeny, který se vzhlíží v krásu prostitutky jako v dávném zrcadle: „Ve vás myrhou vonících zří často BÁSNÍK krásu“.¹⁴⁴ Prostituce ve starém Řecku představovala svým způsobem fakt, že láska je volná a že rozkoš patří vlasti nebo těm, kteří mají sociální pozice ve státě. Prostituce byla na jedné straně privilegiem a zákonem, ale na druhé straně i způsobem jak dodržovat řád a přitom dostávat rozkoš. Lyrický subjekt v Karáskově básni pochopil právě tuto důležitost staré už neexistující kultury. Propagování stejné morálky se už v novém světě pokládá za degradaci, což vlastně provokuje smutek v duši subjektu. Jeho píseň je písní smutných a ztracených marných iluzí prostitutek. Posvátnost prostituce starého Řecka je nahrazena profánní podobou této tehdy kultovní činnosti:

„Ma chere, o nechte jen v klín složené své ruce,
Vše degenerovalo. I svatá Prostituce.

Při kávě, cigaretě, co půlnoc zvolna bije,
Budeme vzpomínat kulturní historie.“¹⁴⁵

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Konec kurtizán*)

¹⁴⁴ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Sodoma. Praha, 2002, str. 43.

¹⁴⁵ Tamtéž.

Básník je ten, kdo má tuto kulturní historii připomenout. A to vlastně odkazy k starořeckým popisům erotismu a prostituce:

„Kult Phallův pěstovat jste v starověku znaly.
O florealích jste nahé tancovaly.

Červeně barevných proud vlasů tělem splýval.
Při aktu pohlavním, lid k bohům hymny zpíval.

Pak s Římem papežů svádíte zápas chytrý.
Hrajete tiárou, plijete kněžím v mitry.“¹⁴⁶

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Konec kurtizán*)

Vidíme konkrétní narážky na řeckou kulturu a filozofii. Ustanovení demokracie v Aténách bylo spojeno se sociální implementací nového těla, demokratického těla, které bylo garantem osobní a politické svobody. Toto tělo bylo nazváno ideálem a tento ideál byl kultem prostituce a Falu – „kult Phallův pěstovat jste v starověku znaly“. Kult Falu symbolizoval svobodu morálky a lásky, zničení sexuální nerovnosti. Pro tento účel Solón vybudoval chrám Afrodity Pandemie, což mělo znamenat, že sexuální rozkoš je pro všechny národ. Sexualita je založená na kultu Falu, falus je aktivní, účinný. Báseň uvádí známý řecký obraz kurtizány a chrámové prostituce:

„Však dosud kurtizány! Vás fantasie hostí,
A vaše originelní a marné šílenosti.“¹⁴⁷

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Konec kurtizán*)

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Tamtéž.

Lyrický subjekt velebí krásu kurtizán, které jsou nejdražším druhem prostitutek ve starém Řecku. Objevuje se známý symbol růže jako symbol touhy: „do vlasů vlétáte krvavě vlhkou růží/ při aktu smrtícím se směřujete s muži.”¹⁴⁸ Krvavá růže je znakem vášnivě sexuální touhy a je evidentně použita, aby zdůraznila sexuální prožitek v jeho protikladnosti k romantice. Růže se potom objeví jako znak erotizace ženské krásy i v básních *Maska* P. K. Javorova a *Bakchantka* Dimitra Babeva v popisu příšerné bakchantky. V této Karáskově básni je popsán obraz krásy drahé prostitutky, umělecky vychované: „hrajete tiárou, plijete kněžím v mitry.”¹⁴⁹ Básník vytváří zrcadlový obraz této vysoce vychované kurtizáně. Obraz kurtizány je silně erotizován, a to na základě motivů nahoty a krve a splývání vlasů: „červeně barevných proud vlasů tělem splýval.”¹⁵⁰ Motiv rozčuchaných vlasů se objevuje v řadě básní a je znakem zvýrazněné erotizace ženského obrazu. (*Kdo Vám tak zcuchal tmavé vlasy* Antonína Sovy, *Pojď* aj. Peja Kračolova Javorova aj.) Obvykle jsou vlasy milenky natolik všeobjímající, že subjekt se za nimi ukryje. Jsou jako závoj, kterým se má zakrýt mrtvý člověk. Motiv odkazuje k výrazné erotizaci a zároveň k smrti. Sensibilita je znakem nového pocíťování světa. Ve stati *Morálka lásky* Rémy de Gourmont píše: „Kdo nedovede všeho procítit, nemůže nic pochopit. Literatura, umění, filozofie i věda a všechno lidské konání, při nichž je třeba inteligence, jsou závislé na sensibilitě. Fantasie Lykurgovy stály Spartu její inteligenci; muži tam byli hezcí jako závodní koně a ženy tam chodily nahé, zahaleny jediné do své stupidnosti.”¹⁵¹ Romantická láska je odmítnuta a na její místo je uvedena svobodná láska, sexualita a sensibilita. To jsou pojmy, o které se má opírat básník při svém psaní literatury a při líčení pravdy.

Téma prodejně ženy a prostitutky zvláštním způsobem ztvárňují ve svých dílech i Stanislav Kostka Neumann (básnická sbírka *Satanová sláva mezi námi* 1897) a Charles Baudelaire (básnická sbírka *Květy zla* 1857). Básnická múza je srovnávána s prodejnou ženou. Ve světě, kde je všechno falešné, je básník nucen zpívat vesele, když je smutný, aby se líbil společnosti: „houpat jak ministrant svou kadidelnicí/a zpívat Te Deum, na

¹⁴⁸ Tamtéž.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ Srov. Du Gourmont, R. *Morálka lásky*. In: *Moderní revue*. Rok 1902, sv. 13, str. 108.

keré nedáš tuze“. (báseň *Prodejná múza* Charlese Baudelaira). Tato idea koresponduje s podobnou ideou St. K. Neumanna. Pro jeho subjekt je múza jenom prodejnou ženou a smutnou prostitutkou. Tímto způsobem je zdůrazněna koncepce o smutné básnické duši, která má feminní povahu se schopností zpívat. Podobnou myšlenku zdůrazňuje Charles Baudelaire i v básnické sbírce *Malé básně v próze* z (1869) – básník musí zpívat, ale zpívat iluze. Samota básníka není možná – aby byl slyšen má tolerovat obecný vkus. Proto je určitým způsobem i prodejný, jeho múza se podobá prodejním ženám.

Další podobraz prostitutky je obraz bakchantky. To je obraz hříšné ženské bytosti, dychtící po rozkoši a perverzi. Odmítnutí splynutí s touto bytostí ze strany lyrického subjektu vede k jeho destrukci, a dokonce i ke smrti. Tento syžet má své kořeny ještě v starořecké mytologii. Bakchantky zabily Orfea, kvůli tomu, že odmítl jejich lásku. Obraz Bakchantky se objevuje v básních *Bakchantka* Rača Stojanova, *Maska* Peja Javorova a *Řím* Dimitra Podvărzačova. První báseň je opublikovaná na stránkách časopisu *Iz nov pat*, kde byla zveřejněna řada dekadentních textů, a to přesto, že dekadence zůstala v Bulharsku hluboce nepochopená a neoceněná¹⁵². Ve všech třech básních je popisována krása ženy-bakchantky. Je to krása bytosti až příliš erotizované, krása bytosti především tělesné a poněkud fatální. Tělo milenky v básni *Bakchantky* Rača Stojanova a zvláště její hrud' je ozdobena růžemi. Motiv krve a nahoty vytváří při popisu citu lásky dekadentní dojem. K tomu přispívají také motivy smrti. Lyrický subjekt je situován ve městě jako místě hříchu. V básni *Řím* se děj odehrává v noci. Subjekt přivolává svou milenku bakchantku k lásce s ním, ale na konci básně se znovu mluví jen o osamocení a lyrický subjekt chce políbit jen svou vlastní osamělost. Láska s bakchantkou je původně odmítnuta a je nebezpečná, vede jenom k smrti. Děj v básni

¹⁵² O tom srov. ještě s článkem *Dekadenti i semkovština* Stefana Mladenova (časopis *Listopad*, 1924, č. 9-10). Článek polemizuje s literaturou a uměním dekadence v Bulharsku. Podle něho si poezie dekadentů hraje se slovem, je bez jakéhokoliv citu, „handicapovaná“ a „překroucená“. Autor odsuzuje symbolistní poezii, protože nemá nic společného s bulharským světonázorem a s bulharským folklorem. Podle jeho názoru je poezie Peja Javorova o mnoho lepší než poezie symbolistů a zakladatel symbolismu není nikdo jiný než Pejo Javorov, jehož poezie se objevila o mnoho dříve na stránkách časopisu *Misál*. Slovo *семковщина* (*semkovština*) má pejorativní význam. Vyjadřuje konotace nehodnotného umění. Celý článek je psaný pejorativním a zesměšňujícím způsobem, je zaměřen proti dekadenci.

Maska se odehrává ve dne, ale na konci básně se subjekt zmiňuje o tom, že byl den, ale ten den nesl škrabošku a za ní je večer a smrt. V této básni se znovu erotizuje žena pomocí motivu splývání jejích vlasů. Vlasy bakchantky jsou jako „zlatý proud“, rozpuštěné na jejích ramenech.

Bakchantka nebo *femme fatale* jsou ženské obrazy-projekce smutné umělcovy duše. Kult k vlasům a prsům nemravné ženy je velice příznačný a tento kult se mění při popisu ženy-dítěte na kult jejích očí. Motiv prsou jako části estetizace ženského těla objevujeme velmi často ještě v poezii parnasismu a nejvíce v poezii Jaroslava Vrchlického. „Prsopisem“ se zabývá velice podrobně Robert Pynsent ve svém článku *Pokus o ňadra (Od ňadrománie k ňadrofobii se zmínkou o feministickém ňadromilství)*.¹⁵³ Zastupuje názor, že „parnasistní ňadrománie se vyvíjí v dekadentní ňadrofobii“.¹⁵⁴ Zmiňuje se o motivu prsů v poezii Vrchlického, kde jsou ňadra víceméně symbolem mateřskosti a energie, krásy ženy, na rozdíl například od poezie Otakara Auředníčka a Arnošta Procházky. V dekadentní poezii jde spíš o umrtvení prsů a tento motiv odkazuje spíš na erotiku a smrt, na enigmatiky a mystiku ženského obrazu. A opravdu poezie Vrchlického hledá neustále lásku a ženu jako bytost vyjimečné krásy. Básník je sám, ale v této samotě se chce dotknout hrudi své milenky a spočinout na ní. Prsa mu připomínají dokonce i zvlnění moře. Přirovnání prsou k vodě je odkaz k hloubce mateřskosti. Voda je symbolem ženskosti, ne mužnosti. ňadra se přirovnávají vlnám a připomínají labutě ve vodě (báseň *Závoj*), anebo dokonce jsou srovnávány s mystickými bílými květinami - lotosy (báseň *V zamlčení*). Akcentuje se bělost prsou a přirovnání k vlnám znamená spíš přirovnání k vodě, ale k vodě, která je v klidu a pohybuje se jen harmonicky, ne dynamicky. Prsa jsou symbolem mateřskosti na straně jedné (jejich bělost odkazuje i na neposkvrněnost a morální čistotu) a na straně druhé jsou symbolem záhadnosti a hlubokosti ženy (především s ohledem na její přirovnání k vodě). Prsa jsou také místo, kde chce básník spočinout a lehnout si, najít dokonce umělý ráj: „ráj leží na tvých ňadrech“¹⁵⁵ (báseň *Serafita*) anebo klid v rozbouřeném moři, ve kterém se na

¹⁵³ Srov. Pynsent, R. Pokus o ňadra (Od ňadrománie k ňadrofobii se zmínkou o feministickém ňadromilství). V: Sex a tabu v české kultuře 19. století. Praha, 1999, str.160-172.

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 160.

¹⁵⁵ Srov. Vrchlický, J. Intimní lyrika. Rok na jihu. Hořká jádra. Okna v bouři. Praha, 2000, str. 100.

milenčiných prsou „dvakrát sladce dřímá“¹⁵⁶. I když je Vrchlického poezie parnasistní, odkazuje i k dekadentní estetice. V básni *Samota* jsou prsa symbolem fatální ženskosti, v níž lyrický subjekt hyne a kde najde dokonce i smrt: „Tu přehám před tebou, tu k ňadrům tvým se vinu! Noc je tvůj chrám, tvé oltáře jsou hroby...“¹⁵⁷ Prvky dekadentní estetiky v prsopise se teprve potom rozvíjejí v poezii Arnošta Procházky, který mluví o ňadrech v básni *Harakiri* takovým způsobem, že podle R. Pynsenta „prožívá znesvěcení ňader a ženského těla vůbec.“¹⁵⁸

Zas jiných paží dvě
mou šíjí objímá
a nové ňadro
se vilnou rozkoší
na prsa moje tiskne
a údy nepoznané
se v moje vlétají –
to tělo ledové!
to tělo lhostejné!
to tělo koupené!¹⁵⁹

(A. Procházka: *Harakiri*)

Je jasné, že dekadentní poezie pojednává víceméně o obrazu prodejné ženy, kde části těla jsou jednak erotizované, jednak znesvěcené a ponížené tak, aby působily hrůzu, smutek a strach v srdci lyrického subjektu - je ničen a rozpolcen v nemožnosti najít klid a spočinutí na ňadrech milenky. Tato ňadra jsou už jenom znakem prostopášnosti, znamenající smrt a žádný klid a naději.

Fatální ženu jako mystickou nevěstu a milenku popisuje i Jiří Karásek ze Lvovic v knize *Lásky absurdné*. Objevuje se zde obraz mystické kurtizány-kněžky (povídka *Mše*

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Tamtéž, str. 107.

¹⁵⁸ Srov. Pynsent, R. Pokus o ňadra (Od ňadrománie k ňadrofobii se zmínkou o feministickém ňadromilství). V: Sex a tabu v české kultuře 19. století. Praha, 1999, str.161.

¹⁵⁹ Srov. Procházka, A. Prostibolo duše. Praha, 1894, str. 23.

hříchu) a celá kniha pojednává o absurditě lásky a velebí vášeň a perversi. Žena transformuje subjekt do Narcise a nepohlavní bytosti, která není schopna projevit žádné city. Princ Albert z povídky *Přesycenost styku s lidmi* si vystačí sám se sebou a nedává pozor na ženu, kterou si vzal, žije život s maskou. Láska je pojem, který ztratil smysl. Celá kniha pojednává o její absurditě: „Volme bytí raději oklamání smysly než chimérou, jež neexistuje.“¹⁶⁰ Obraz kněžky-kurtizány, který autor velmi dobře v této knize vytvořil je obrazem dvojznačnosti morálky. Nemůže existovat ctnost a láska. Křesťanství je vampyrismus a druhou tváří askeze je vášeň a perverze. Lyrické subjekty jsou osamělé, nemocné, touží po jiném světě. Život těchto bytostí s různými identitami je dobrodružstvím vášně: „jeho bytost je květ, jež je šílenstvím.“¹⁶¹ V mystické kurtizáně se shlíží bytost interstatuální, která projevuje kvality a způsob myšlení a žití, jež nejsou charakteristické pro reálný svět.

Třetí podobraz prostitutky je nejnižší druh prodejné ženy anebo jinak řečeno pouliční ženy. Tento obraz je vždycky situován do prostředí města jako místa prostopášnosti, neřesti a zločinů. Takovou atmosféru ukazují velmi přesně básně *Město* Nikolaje Lilieva, *Marsilie* Dimitra Bojadžieva. Nedojmající obraz uliční ženy je vykreslen v básni *Pouliční žena* Christa Smirnenského. Město je popsáno všemi básníky jako zapadlé a prostopášné, kde se lidé, „básníkovi bratři a sestry“ ztrácejí, je to město „noční“ a „spící“. Město ve stejnojmenné básni Nikolaje Lilieva představují město v bouři, v apokalypse. V něm se pouliční ženy modlí, ponechané na cestě „v noci bezdomové“, ale nikdo je neslyší. Město není místo pořádku a stanovených sociálních vztahů, ale místo bezdomovostí a neklidu, počátek cesty, kterou musejí lidé jít někam jinam. Je místem smrti a jeho krásu nelze v temnotě vidět. Viditelné jsou jenom prostitutky a zloději, tváře ostatních lidí nejsou popsány. Všichni jsou bratry a sestrami beze jména. V básni *Marsilie* Dimitra Bojadžieva je město popsáno jako místo obchodníků a zlodějů. Lyrický subjekt jako by se v něm ztrácel a jediným východem z něj se mu zdá jen smrt. Snaží se oddělit člověka od množství, od většinové společnosti. Situuje člověka do množství, a proto provokuje v duši básníka smutek. Prostitutky a pouliční ženy představují nejtemnější zrcadlo, v němž se subjekt shlíží, čímž je hned

¹⁶⁰ Srov. Karásek ze Lvovic, Jiří. *Lásky absurdné. Legendy*. Praha, 1929, str. 10.

¹⁶¹ Tamtéž, str. 112.

uveden do jiného světa skrze smrt. V obou básních - *Marsilie* a *Pouliční žena* – je prostitutka ukázána jako bytost, ošklivější než samotná smrt. Její smích pláče“ (báseň *Marsilie*) a ona „sama nechápe, jak smutný je její smích“¹⁶² (báseň *Pouliční žena*). Báseň Christa Smirnenského představuje obraz prostitutky jako ženy, která je mrtva zaživa a které se děsí samotná smrt. To je obraz absolutně tělesné ženy, která žije bez duše. Prostitutka je ukázána jako bytost otevřená smrti, a tím se stává bytostí nadpřirozenou. Její dům má dokořán otevřené dveře, aby do něj mohla vejít smrt. Symbolista Christo Smirnenski velice dobře cítil interstatuálnost těchto bytostí – na hranici se smrtí. Přitom pouze v této básni je tento obraz vykreslen jako děsivější než samotná smrt. V tomto smyslu můžeme interpretovat obraz pouliční ženy jako obraz, skrze nějž se subjekt dostává do světa smrti a nadpřirozených bytostí.

3.2.2. Lyrický subjekt versus interstatuální žena. Láska versus perverze a smrt. Nemožná láska

Sexuální prožitek a tělesnost versus lásku lze vidět nejen ve formě zobrazení jako prostituce (tento motiv se objevuje pouze ve zmíněných básních), ale i v prostém zobrazování tělesnosti, která navazuje na smrt. Mohli bychom obecně tvrdit, že v poezii českých a francouzských dekadentů je motiv tělesnosti více zdůrazněn než v poezii bulharských modernistů. V poezii českých dekadentů je láska téměř nemožná a objevuje se zde především obraz fatální (interstatuální) ženy. Určitou výjimku tvoří poezie Karla Hlaváčka (báseň *Dva hlasy* se zabývá problémem rozdvojenosti subjektu v lásce). Celá francouzská moderní poezie představuje pokus o objevení lásky ve všech jejích formách a v odstínech milostného citu. Nejvíce se vyskytuje láska jako tělesný akt, ale básnická sbírka P. Verlaine *O lásce* (1888) představuje pokus o zobrazení lyrického subjektu, který je závislý na lásce k ženě. V tomto směru moderní bulharská poezie a zvláště poezie P. K. Javorova je velkou výjimkou. Láska je vyhledávána pro svou fatálnost (básník P. Javorov dokonce spáchá sebevraždu kvůli nešťastné lásce), objevuje se v neustálém boji se smrtí a v jejím překonávání. Žena je vykreslena v dvojitém obraze (žena-milenka a žena-dítě) a ve všech třech literaturách se lyrický subjekt rozpadá v lásce, je

¹⁶² Srov. Smirnenski, Ch. Izbrani tvorbi v 2 toma. Tom 1. Stichotvorenija. Sofija, 1972, str. 31.

defragmentovaný a nešťastný. Láska navazuje na smrt a sen, a obraz lyrického subjektu se zrcadlí v obraze milenky, dialog mezi nimi (mezi subjektem a jeho milenkou) je přerušený a nemožný. Skrze paralelu láska-smrt-sen se pokusíme uvést základní koncepci subjektu a zrcadlový obraz milenky.

Baudelairův cyklus *Smrt* nám dává nejpřesnější představu o koncepci smrti, o chápání tohoto stavu, ve kterém se subjekt často ocítá. Rozlišuje několik různých projevů smrti. Upozorňuji na básně *Smrt milenců*, *Smrt chudých*, *Smrt umělců*. Nalézáme i projevy smrti jako snu. Sen je stav mezi realitou (reálný svět) a světem snů, světem za oponou, „beyond“ věcí, světem Neznáma. Smrt není koncipována jako konec života, konec existence, ale jako „jediná naděje“, „brána do Nebes“, neprovokuje u subjektu Strach, ale spíš pocit klidu a zbavení se nudy. Milenci se do něj noří a mizí, odrážejíce svá „spárovaná světla“ v hladině duchů. Báseň *Smrt milenců* zrcadlí toto nejlépe, koresponduje s Javorovou básní *Stíny*. Milenci jsou za oponou, v tom jiném světě, „beyond“ věcí - „mužův stín“ a „ženin stín“. Milenci u Baudelaira smrt prožívají jako krásu, exotiku:

„V soumraku růžovém, v němž modř mystická dříme,

blesk jediný my spolu vyměníme

tak jako dlouhý vzlyk, vzlyk plný loučení;

a přijde Anděl pak, a dveře otevra,

věrný a veselý, oživí, rozehrá

zrcadla osleplá a mrtvé plameny.“¹⁶³

(Charles Baudelaire: *Smrt milenců*)

¹⁶³ Srov. Baudelaire, Ch. *Květy zla*. Praha, 1997, str. 43, přel: Otokar Fischer, Viktor Dyk aj.

Na rozdíl od Baudelairových milenců, kteří prožívají svou smrt jako způsob splynutí jednoho s druhým, Javorovi milenci jsou osamoceni, odděleni jeden od druhého, ten druhý je v Javorově poezii vzdálený a odcizený. Milenci křičí, ale neslyší se:

„možná, že šeptají a kdoví, možná křičí,

... a nemohou se slyšet, nemohou se dotknout.“¹⁶⁴

(P. K. Javorov: *Stíny*)

U Javorova subjekt dělá krok kupředu směrem k smrti a potom zpět. Jeho poezie to odráží i prostřednictvím jazyka, specifickou intonací. Krok kupředu a potom zase zpátky. Mluví o tom i Nikola Georgiev: “Diskurs se pohybuje zkusmo, dělá krok kupředu a zas zpátky, opíraje se o slova se stejným slovním základem /figura etymologica/. Význam je v krásné literatuře vytvořen množstvím rovin a složek v díle. Tyto roviny a složky jsou vzájemně propojené, a uspořádané tak, že tvoří hutnou koncentraci, kterou Jan Mukařovský nazval semantické gesto.”¹⁶⁵

Téma mrtvé lásky navazuje na motiv rozpadání těla milenky a odsud plyne i zrození zármutku v duši básníka. Není toto rozpadání snad výsledkem degradace morálky a propagace svobodné lásky a prostituce? Tuto otázku kladou básně *Venuše anadyomenská* Arthura Rimbauda a *Mršina* Charlesa Baudelaira, které mezi sebou korespondují. Jsou v nich popsány obrazy ošklivé Venuše a tělesně mrtvé milenky. Přitom je krása ženy opravdu svedena až k ošklivosti,¹⁶⁶ o čemž by patrně Sigmund Freud řekl, že takový popis je vytvořen lyrickým subjektem se sklonem k misogynitě. Je zmíněn názor, že A. Rimbaud byl přitom ovlivněn Charlesem Baudelairem.¹⁶⁷ Rimbaud plně parodizuje řecký mýtus o Venuši: “hle, z rakve zinkové obrovská ženská hlava,/ špinavá, páchnoucí přes všechnu pomádu,/ jak z vany prastaré zvolna a těžce vstává,/

¹⁶⁴ Srov. Javorov, P. V bdění a ve snu. Pejo Javorov. Praha, 1997. str. 97, přel: Ludmila Kroužilová.

¹⁶⁵ Srov. Georgiev, N. Sfinga, která promluvila. Doslov. In: V bdění a ve snu. Praha, 1997.

¹⁶⁶ Téma ošklivosti je podrobně rozpracováno u Umberta Ecce v jeho knize *Dějiny ošklivosti*. Kniha dává různé příklady estetizace ošklivosti během různých historických období.

¹⁶⁷ Srov. Steinmetz, Luc-J. Les femmes de Rimbaud. Zulma, 2000.

defektů odporných zjevujíc hromadu:¹⁶⁸ Venuše se zrodila z mořských vln, což převádí do verše: „jak z vany prastaré zvolna a těžce vstává“. Krása je svedena do špíny, hrůzy a ošklivosti, což činí subjekt propagátorem ošklivosti, ošklivost je estetizovaná, což je v dekadentní poezii běžné, zvláště u Rimbauda a Baudelaira. Pocit ošklivosti je vyjádřen i v Baudelairově básni *Mršina*. Tělo milenky se rozpadlo a obrátilo v prach, který budou líbat červi: „nuže, ó krásko má, řekněte potom hmyzu,/ jenž sežere vás v polibcích.“¹⁶⁹ Láska není v protikladu k perversi, ale ke smrti – smrti citů, krásy, života. Tyto básně poukazují na subjekt estetizující ošklivost, subjekt misogynický. Je možné, že nenávisť k ženě znamená odpověď na realitu, naznačující homosexualitu subjektu...

O lásce jako mrtvé anebo přesněji řečeno jako o „mrtvé touze“, „nemožné“ mluví i subjekt Jiřího Karáska ze Lvovic. U něho je stav láska-smrt statický a jediný stav, v němž se subjekt nachází, když jde o lásku. V jeho koncepci lásky není subjekt dynamický – neexistuje ani láska, ani sexuální touha. Existuje jenom samota, ve které subjekt tvoří. Svědčí o tom jasně básně *Mrtvá touha* a *Nemožná láska*. Obě básně zobrazují subjekt v jeho samotě a filozofickém rozjímání – láska nebyla a nikdy nebude: „Tak často v podvečer sním v komnatě své sám/ o lásce o níž vím, že nepřijde mi ani“¹⁷⁰ (báseň *Nemožná láska*). Lyrický subjekt-básník v básni *Antický triptych o lásce a písni* je pěvcem nové pravdy. Báseň je dokladem toho, že láska neexistuje, je už jenom echem písni nějaké dávné minulosti. Proto se Syrix, kterou milenec miloval, změnila v třtinu a touha už zmizela. Láska sestoupila do nicoty, prázdnoty. V nové realitě *hic et nunc* může jenom snít. Sen navazuje na jiný svět – enigmatický a magický. Symbolem tohoto světa, tak i erotismu a záhadnosti, se v poezii J. Karáska zdá být obraz sfingy, který je specifický i pro poezii P. K. Javorova: „Jako sfinx, polopohřbená v písku, tyčím se z minula. Přicházím z dob, které již nejsou, a v mé mrtvé zraky svítí slunce, nestvořené pro mé oči...“¹⁷¹ Sfinx je záhada, hádanka života, je to inkarnace velkého poznání, věčného a neměnného, po kterém básnický subjekt touží. Subjekt této Karáskovy básně je ztělesněním věčného – „nehybný, strnulý, uprostřed změny všeho.“¹⁷² Takovým

¹⁶⁸ Srov. Rimbaud, A. Cestou bez konce. Praha, 2008, str. 12, přel: Gustav Franci.

¹⁶⁹ Srov. Baudelaire, Ch. Květy zla. Praha, 1997, str. 71, přel: Otokar Fišer, Viktor Dyk aj.

¹⁷⁰ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Sodoma, Praha, 2002, str. 26.

¹⁷¹ Tamtéž, str. 53.

¹⁷² Tamtéž.

způsobem je zobrazena sfinx i v básni *Sfinga* P. K. Javorova – jako tajemství, které nelze odhadnout, rozluštit. Básník jediný je schopen toto tajemství objevit, ale nesmí ho vyslovit. Jeho reakcí je mlčení, vyjádřující revoltu proti davu, snahu zůstat sám se svým tajemstvím, splynout s ním:

„A sfinga na mě hledí – chladná, mlčenlivá,

lest utajenou na dně mrtvých zřítelnic,

v záhadném pohřížení mlčí, cosi skrývá:

mé srdce všechno cítí, – nepromluví víc...“¹⁷³

(P. K. Javorov: *Sfinga*)

Sfinx je vůdce básníka, ztělesňuje jeho cestu ke slávě a enigmatiku umělcova aktu tvoření, básnění. Odhalení této enigmy je na jedné straně cestou ke slávě, k vrcholu básnického úsilí a na straně druhé cestou k smrti. Důležitou koncepcí estetiky českého modernismu je mluvit o stavu snění a básnění ve vztahu k erotice a smrti.

Pro Baudelairovu poezii je příznačný lyrický subjekt ve vztahu k fatální, dominantní ženě. V jeho poezii vidíme všechny znaky moderního zobrazení milostného prožitku. Připomeňme, že erotizací smrti se zabýval George Bataille v knize *Erotismus*. Autor zkoumá podrobně vztah erotismu ke smrti na jedné straně, na straně druhé k mysticismu. Podle něj je nutné oddělit náboženský mysticismus od erotismu. Čistě sensibilní touha se blíží smrtelnému, mortálního pocitu: „Lidově se orgasmu říká malá smrt. Navíc čím větší je perveze, tím více slibuje promesse du bonheur.“¹⁷⁴ Eros se spojuje s Tanatem, což je viditelné i v Baudelairově poezii. Jeho milénka je vždy fatální, popis fyzické krásy není potlačen, podrobně jsou zobrazeny části jejího těla, chybí zde láska-agape a důraz je kladen na lásku-tanatos. Přitom její krása je básníkem opěvovaná jako ženská krása vůbec. Žena je pojímána jako kosmická, pro erotický prožitek s ní je ochoten subjekt zemřít. Je to žena nečistá, žena-obryně, pohlcuje básníka do svého objetí

¹⁷³ Srov. Javorov, P. V bdění i ve snu. Praha, 1997, str. 105, přel: Ludmila Kroužilová.

¹⁷⁴ Srov. Bataille, G. Erotismus. Praha, 2001, str. 297, přel: Marie Kohoutová a Michal Packo.

bez žádného pocitu viny nebo ostudy. Zařadili-li bychom ji do klasifikace Veneriných obrazů Anne Maguirové, kterou udělala v knize *Stíny duše*, mohli bychom ji nazvat *černá Venera*.¹⁷⁵ Erotický prožitek je estetizován, subjekt je v něm ponořen, spojuje se také s exotikou. Žena je ozdobena klenoty a voní „exotickým parfémem“ :

“A paže, nohy, bok a stehno, kyčlí trs,

hladké jak olej sám, jak labuť, kterou chceme,

zřel zrak můj vidomý a jasný naveskrz;

a břich a prs a prs, ty hrozny vinice mé,

stoupaly lichotněj než démon zvoucí k zlu...”¹⁷⁶

(Ch. Baudelaire : *Klenoty*)

Podle Roberta Pynsenta je fatální žena interstatuální. Předstírá, že dává lásku, ale jenom si lásku od druhého vyžaduje. Podle něho má taková žena blízko k upíru a láska k této ženě nebo ještě navíc sexuální styk s ní ničí identitu lyrického subjektu.¹⁷⁷ V tomto kontextu lze připomenout i báseň *Upír a Holky* Paula Verlaina. Žena je stylizovaná jako upír, což je zvláštní typ bytostí světového folkloru, popsáných jak literárními vědci, tak i etnology a kulturními antropology. Je to ale především bytost se zvýrazněnou sexualitou a sklony k perverzím.¹⁷⁸ Není náhodné, že se tento obraz často vyskytuje v dekadentní poezii. Žena stylizovaná do tohoto obrazu by mohla být vnímána jako obraz fatální ženy, která na svého partnera má jenom požadavky. Subjekt je v tomto smyslu kořist této fatální-upíří ženy. Žena-upír je obraz velice blízký nejenom ženě typu *femme fatale*, k ženě interstatuální, požadující subjekt, který oslabuje a saje mu krev. Tento obraz koresponduje s obrazem čarodějnice, popsáné v knize *Malleus maleficarum* (*Kladivo na*

¹⁷⁵ Srov. Maguirová, A. *Stíny duše*. Praha, 1999, str. 153.

¹⁷⁶ Srov. Baudelaire, Ch. *Květy zla*. Praha, 1997, str. 80, přel: Otokar Fišer, Viktor Dyk aj.

¹⁷⁷ Srov. Pynsent, R. *Questions of identity. Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*. Budapest, London, New York, 1994, str. 129.

¹⁷⁸ srov. Jordanova, J. *Vampirát v krivo zrcadlo: Zombi*. In: sp. *Bálgarska etnologia*, Sofija, 2002, kn. 1.

čarodějnice)¹⁷⁹. Funkce čarodějnice je vlastně lákat muže, přitahovat je eroticky, a někdy je dokonce i umrtvovat. Historie těchto fatálních žen je poněkud dlouhá a začíná v 15 století, když byla kniha *Malleus Maleficarum* napsána jako příručka pro inkvizitory. Je tu popsán strach mužů z těchto žen. Toto nové „náboženství čarodějnic“ se objevilo především jako reakce proti křesťanství ve Francii a Švýcarsku. Čarodějnice jsou ztělesněním Satana a jejich funkce je především sexuálně lákat muže, přičemž je sexuální akt destruktivní a fragmenutující, zabíjející mužský subjekt. Můžeme z toho vyvodit, že v dekadentní poezii je subjekt často fragmentován, jeho stylizace jsou různé. Sexuální prožitek s femme fatale, čarodějnicí, předpokládá fragmentárnost a destrukci, vysávání lyrického subjektu. Podle papežské buly tyto ženy dokonce mají čarodějnou moc proměnit mužský subjekt v různá zvířata, což koresponduje se známou myšlenkou, že subjekt v dekadentní poezii má schopnost předávat sexuální energii různým předmětům. Kontrola energie a její rozdělení, předávání se stává základní schopností nejenom projekce duše lyrického subjektu – ženy-čarodějnice, ale i samého lyrického subjektu. Žena-Satan je zrcadlový obraz svého protějšku – čarodějníka-mága. V tomto kontextu můžeme připomenout i báseň *Upír* Charlese Baudelaira. Subjekt se stává kořistí ženy-upíra, její fatální erotiky. Je vězněn v jejích obětech a polibcích, jejichž síla je natolik kouzelná, že může oživit i samého upíra:

„I kdyby tě snad naše síly

upíra tvého zbavily,

Tvé polibky by za chvíli

Tu jeho mrchu oživily.“¹⁸⁰

(Charles Baudelaire: *Upír*)

¹⁷⁹ srov. The *Malleus Maleficarum*: The Woman as Witch Selections from *Malleus Maleficarum*. In: *Women and religion. A Feminist Sourcebook of Christian Thought*. London, 1977. Edited by Elizabeth Clark and Herbert Richardson, str. 116-131.

¹⁸⁰ Srov. Baudelaire, Ch. *Květy zla*. Praha, 2001, str. 60, přel: Svatopluk Kadlec.

Básník je jako by opojen fatální krásou. Není náhodou, že se u Baudelaira několikrát opakuje motiv jedu (jak v *Květech zla*, básni *Jed*, tak i v *Básni o hašiši*). Tak se sám mág stává obětí tohoto magického opojení a kouzelného snu. Lyrický subjekt bývá ponořen v jiném světě, světě mimo realitu, je nemateriální, magický.

Vynikající ve svém popisu fatální krásy necudné ženy je bezpochyby i Paul Verlaine. Jeho básnická sbírka *O lásce* (1888) je zvláštním a velice podařeným pokusem o popsání jak fatální ženy, tak i ženy-dítěte. Subjekt je jak pěvcem nové morálky, tak i mužem nostalgicky obráceným do minulosti – k době, kdy existovala láska. Tělesnost je v popisu a estetizování sexuálního prožitku s fatální ženou uvedena na předním místě: „vysoké podpatky v zápase s dlouhou sukní/ kdy podle terénu a podle povětří/ se blýsknou kotníky, které tak rádi zří/ muži, již z této hry rozhodně nejsou smutní.“¹⁸¹ (báseň *Bláhovi*). Subjekt je milencem ženské krásy. Hledá i její paralelu k čisté kráse, k necudnosti. Báseň *Konečné přání* popisuje vlastně metamorfózu ženského těla – z těla panenského se změní v tělo manželské: „a v noci svatební se stane,/ v níž tvoje tělo panenské,/ polibky mými zasypané,/ se změní v tělo manželské.“ Přitom je při tomto aktu změny velice důležitý i subjekt jako aktivní síla – vidíme charakteristický obraz muže-manžela, který proniká do ženského světa a mění jej. Obraz změněný je více milován než obraz prvotní. Subjekt nejedenkrát zmiňuje fakt, že miluje krásu necudnou a nevěrnou ženu, ženu-potvůrku (básně *Nedostatkem a chudobou* a *Ty nejsi ani trochu ctnostná*). Tato necudnost je jakoby znakem nové moderní krásy ženy. Je znakem prosperity a postoupení do vyšší pozice v sociálním a kulturním prostředí. Báseň *Žačka* je přesnou ukázkou tohoto tvrzení: „Pokorná žačko má, mně zdá se,/ že změníš se mou výukou/ v maturantku, jež poté v lásce/ zvládne i školu vysokou“.¹⁸² V tomto smyslu by se dalo říct, že Verlaineův subjekt je kromě propagátora nové morálky i učitelem, vyučující nejenom mladé muže (jak už o tom byla řeč), ale i mladé ženy.

Paul Verlaine našel různé metafory, skrze něž zobrazuje pohlavní styk ve všech jeho podobách. Chtěla bych se zaměřit podrobněji na dvě z nich – metafora houby jako mužské potence a metafora medvěda-mlsouna jako metafora ženské vaginy. První máme

¹⁸¹ Srov. Verlaine, P. *O lásce*. Praha, 2002, str. 14, přel: Gustav Francel.

¹⁸² Tamtéž, str. 58.

v básni *I přes tu tvou povahu zlou* (básnická sbírka *O lásce* 1888) a druhá v básni *Paní XXX* z básnické sbírky *Ženy a muži*. Houba jako metafora mužské potence může být objasněna i pomocí antropologie. Kniha *Strukturální antropologie II* Clauda Levi-Strausse obsahuje kapitolu o houbách v kultuře, kde píše o knize *Soma. Divine mushroom of immortality* R. Wasona.¹⁸³ Připomíná, že šťáva houby byla konzumovaná kněžími během rituálů a zrodil se tak i její kult kvůli její schopnosti způsobovat halucinace. V tomto smyslu je metafora houby Paula Verlainea opravdu vynikající, protože na jedné straně označuje potenci muže a na druhé straně je nositelem ideje schopnosti ženy fascinovat pohledem a tělem a provokovat tak v muži touhu. Skrze metaforu houby je sakralizovaná mužská potence – semeno houby je konzumováno kněžími během rituálů. Metafora ženské vaginy jako medvěda-mlsouna je narážkou na starořeckou filozofii, kde vagina je metaforou zrození Venuše. Tato vagina je první domus, který fascinuje. Je kožešinovým pouzdrém, jak o tom píše Pascal Quignard.¹⁸⁴ V tomto smyslu není Verlaineova metafora daleko od pravdy – vagina jako kožich a pouzdro se vyskytuje již v antické mytologii jako prvopočátek života a lásky. Je vidět, že subjekt zajímá a láká v popisu ženské sexuality a erotiky hlavně perversita a tělesnost, která je nahlížena nejenom jako biologický akt, ale i sociální a kulturní artefakt. Duševnost milenky je na okraji – není tolik důležitá. V reálném světě rozhoduje vášeň a sexualita: „Tvá duše? Ta mě nezajímá. Tvá kůže bílá slonovina i růžová i do žluta mě láká.“¹⁸⁵ (báseň *Tvá duše*)

Mluvíme-li o perversi, nemůžeme zapomenout na poezii Arthura Rimbauda. I když jeho poslední básnické sbírky svědčí o jeho homosexuálních sklonech, první básně ukazují i milostnou touhu po ženách. Tyto ženy jsou přitom popsány jako sexuální objekty, jako básníková vášeň. Milostný prožitek je ale perverzní. V tomto kontextu píše i Jean-Luc Steinmetz o básníkově onanismu.¹⁸⁶ Popisy jeho fatálních žen jsou více méně spasmata jak jeho duše, tak i těla. Jsou to fragmenty emocí mladého básníka a sensitivního génia. Jako příklady uveďme jeho básně *Pohotová Nina* a *Sedmiletí básníci*. Subjekt je zamilovaný, ale zároveň je tato láska perverzní. Objekty jeho popisu jsou krásné ženy, hrdinky italských a španělských románů. V tomto smyslu je jeho subjekt

¹⁸³ Srov. Levi-Strauss, C. *Strukturalna antropologija II*. Sofija, 1995, str. 305.

¹⁸⁴ Srov. Quignard, P. *Sex i užas*. Sofija, 2000.

¹⁸⁵ Srov. Verlaine, P. *O lásce*. Praha, 2002, str. 72, přel: Gustav Franci.

¹⁸⁶ Srov. Steinmetz, J. *Les femmes de Rimbaud*. Paris, 2000.

vždycky lákán cizí krásou a kulturou. Obě básně korespondují mezi sebou. Subjekt básně *Pohotová Nina* je ztracen v copech své milenky, subjekt básně *Sedmiletí básníci* „copy oslepen, kousnul ji do prdelky.“¹⁸⁷ Lyrický subjekt zde zvláštním způsobem popisuje krásy ženy, objevuje se tu jak žena-démon, žena-vášeň, tak i žena-dítě. Přitom hravost a perverze milostného prožitku jsou v tomto popisu ukázány a obnaženy. Možná právě proto je to subjekt geniální, subjekt-mág.

Sexualita je do velké míry zobrazována v paradigmatické básnické sbírce Arnošta Procházky *Prostibolo duše* (1895). Vyhnanec-mnich z básně *Vyhnanec* se ztrácí v orgiích a vášni. Celá básnická sbírka mluví jenom o sexuálním prožitku, o tělesnosti. Nevěří v lásku, a proto jsou jeho city fragmentární, zlomkovité a provokující částečnou sensibilitu. V básni *Konec pohádky* je láska barbarsky zničena – čarodejnice a barbaři ničí trávu, kde jsou zmije, a trhají svatební šaty cudných žen. V tomto smyslu je subjekt démonický a propaguje novou morálku, která nerozlišuje mezi dobrem a zlem. V jeho duši jsou transponováni démoni. Podle C. G. Junga jsou duchové a démoni projekcí emocí lidského subjektu.¹⁸⁸

Fatalitu ženy je třeba připomenout i v kontextu Karáskovy poezie. Na rozdíl od dvojitého obrazu ženy v poezii P. K. Javorova a příliš erotizované krásy téhož obrazu v poezii Charlese Baudelaira, je toto zobrazení u Karáska ze Lvovic velice enigmatické a mystické. Nejsou estetizovány části těla, ale “zelené oči” milenky ze stejnojmenné básně *Zelené oči*. Tyto oči jakoby způsobují subjektu závrať, působí magicky. Nevyžadují nic, jsou mlčenlivým výrazem enigmatické duše :

“Tvé oči zelené, jež fosforově žhnou,

Mně sugerovaly jak vlnou tajemnou,

Mně sugerovaly zapadlý dávno sen :

¹⁸⁷ Srov. Rimbaud, A. Cestou bez konce. Praha, 2008, str. 51, přel: Gustav Franci.

¹⁸⁸ Srov. Jung, C. G. Slova duše. Praha, 2001, str. 78.

Jsme sami, sami dva, a kolem bílý den.”¹⁸⁹

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Zelené oči*)

Tato mlčenlivost očí však promluví ke konci básně svou erotikou a změní subjekt ve vášnivý protějšek. Důraz ale není kladen na sexuální touhu, ale na enigmatiku a opojení z ní. Magické jsou oči milenky a její “přitlumená slova.” Magické slovo jako zvláštní druh hudby je typické pro pojetí dekadence a symbolismu. Básník je ztotožňován s mágem. V *Psychologii náboženství* S. Freud píše, že umění je magické a básník se má srovnávat s mágem.

3.2.3. Vztah k ženě-dítěti. Dvojitý obraz ženy

Bulharský modernismus představuje určitou snahu ukázat lásku v její neustálé konkurenci se smrtí, v jejím boji se smrtí. Subjekt je tomto boji rozdvojený, ale nadšený láskou jako citem, který zvítězí nad světem. Dokladem jsou především básně Peja Javorova, Teodora Trajanova a Emanuila Popdimitrova. Určitou podobu výše uvedeného představuje i poezie Paula Verlaine (básnická sbírka *O Lásce* 1888) a některé z básní Karla Hlaváčka, v jejich dílech se objevuje obraz ženy-dítěte, která představuje obraz ctnostné a hříchem nedotčené ženy, ženy čisté a morální. Častější je zdvojený obraz ženy, která je několikrát přímo nazvána zrcadlem, do kterého se lyrický subjekt dívá, přičemž zrcadlo nepředstavuje, nezrcadlí adekvátní obraz lyrického subjektu. Jeho obraz bývá často zdeformovaný a znásilněný.

Zdvojený obraz ženy v poezii modernistů je zrcadlem rozdvojenosti, a dokonce i frangmentárnosti a deformace personality subjektu, která se u P. K. Javorova projevuje i snahou žít v jiném světě a spěchat k smrti jako k bráně, přes niž se lyrický subjekt chce dostat do světa svých snů. Rozdvojenost se u Karla Hlaváčka projevuje na úrovni stylizace lyrického subjektu do různých osobností – je interstatuální.

Nejlépe se rozdvojený obraz ženy ukazuje v poezii P. K. Javorova. Žena je současně „ženou-dítětem“ (báseň *Přijď, není proč se bát*) a „netvorem“ anebo je ještě navíc „dítě nestvůrné“ (báseň *Netvor*). Důležitým projevem erotizace fyzicky čisté a

¹⁸⁹ Srov. Karásek ze Lvovic, J. *Sexus necans*. Kniha pohanská. Praha, 1921, str. 11.

morální ženy, ženy-dítěte, je popis jejích očí, na rozdíl od erotizace ženy fyzicky nemravné, kde hlavním znakem erotizace byly její vlasy a hrud'. Příznak očí jako příznak sakrálnosti a nedotčenosti ženy je nejlépe ukázán v básních *Ty budeš v bílém* a *Dvě oči*. Básník se snaží objevit ženu jako pozitivní obraz. Její oči jsou zrcadlo, do kterého se dívá, jsou zdrojem pozitivní energie: „a k tobě vztáhnou s vírou svoje paže,/ v tvých milujících očích najdu cit/ a jejich světlo budu tiše pít – / nic jiného mě léčit nedokáže“.¹⁹⁰ (báseň *Ty budeš v bílém*). Oči jsou navíc zrcadlem celého toho božského světa snů, po kterém lyrický subjekt touží a bránou do duše milenky, do níž se lyrický subjekt chce otisknout: „dvě oči líbezných. A duše dítěte/v dvou očích líbezných; zní hudba, jas je v nich.“¹⁹¹ (básně *Dvě oči*) Na druhé straně je ale žena tím, kdo transformuje subjekt do nešťastné bytosti a svou fatální láskou ho uvádí do světa smrti. V básni *Nevzbouzejte ji* je noc metaforou ženy-milenky, která objímá subjekt, přikrývá ho svým pláštěm a přivádí do světa hříchu a smrti. Lyrický subjekt je transformován a role jsou vyměněné. Dítě není žena, ale subjekt sám: „pod pláštěm, který nesou hvězdy-andělé,/ noc bdí, bdí zadumaně./ A dětské skráně/ vine k hrudi s hořkým pocelem,/ pod pláštěm, který plačky nesou andělé,/ noc bdí, bdí zadumaně.“¹⁹² Na jedné straně se nachází obraz ženy-dítěte, který subjekt hledá a touží po něm, ale na straně druhé ukazuje svou druhou tvář – ženy sexuálně přitažlivé a subjekt ničící. Proti očím, do kterých se dívá a ve kterých se odráží svět snů, se objevuje jiné zrcadlo, do něhož se subjekt dívá, ale nemůže najít svou tvář, či ji vidí zdeformovanou a znásilněnou. Je hledán cit lásky, ale vinu na jeho nemožnosti nenese nikdy žena, ale muž:

„Odjinud přicházím – ty vinu neneseš,
 jde dítě prašné země, prachem tužeb jdeš;
 ty vinu neneseš, já od tebe jsem chtěl
 ne saze vášně; chtěl jsem ducha- sněžnou běl.
 Já od tebe jsem chtěl, zrcadlem abys byla
 všech jasných tužeb mých, v samotách vyrostlých,
 abys jim život vlila, kouzelně zrcadlila

¹⁹⁰ Srov. Javorov, P. V bdění i ve snu. Praha, 1997, str. 61, přel: Ludmila Kroužilová.

¹⁹¹ Tamtéž, str. 69.

¹⁹² Tamtéž, str. 53.

můj světlý, chladný sen – je z bronzu postaven.“¹⁹³

(P. K. Javorov: *Ty vinu neneseš*)

Láska je hledaná, ale je vždycky v konkurenci se smrtí a v neustálém souboji s ní. Na rozdíl od poezie francouzského a českého modernismu, kde je smrt součástí erotiky a demonizace milostného prožitku, poezie bulharského modernismu jakoby se snažila smrt překonat a hledá obraz čisté a nedotčené lásky, i když ji těžko nachází. V básni *K lásce* se básník Teodor Trajanov přímo obrátí k lásce a prosí ji, aby na svých plamenných křídlech letěla a předběhla smrt, aby loď s jejím jménem plula všude po světě a překonávala zlo. Lásku jako úplné sjednocení a úplnou harmonie mezi mužem a ženou hledá i Emanuil Popdimitrov. Dobře to ukazuje báseň *Manželství*. Subjekt píše, že on je jí a ona je jím. Muž a žena jsou ekvivalentní a je mezi nimi dosaženo úplné sjednocení. Popdimitrov uvádí pozitivní obrazy ženskosti a lyrický subjekt je jimi zasažen. Vášně a láska jsou ukazovány skrze secesní estetiku. V popisu ženy nechybějí přesně odkazy k secesní estetice jako například florální elementy a určité barvy. V básni *Laura* je milenka krémovou růží, která dřímala v sněžné bouři a čekala na svého milovaného. Objevuje se především bílá barva, typický znak secese. Florální elementy odkazují k lásce a vášni. Jakkoliv jde abstraktní formy, akcentují se detaily a zvýrazňuje jejich dekorativnost.

Interstatalita subjektu je svázána s tématem rozpadu jeho personality v realitě. Nejpresnějším příkladem je poezie Karla Hlaváčka. Navíc se subjekt transformuje, stylizuje do různých obrazů – např. do upíra (báseň *Upír*) či Geuse (báseň *Mstivá kantiléna*). Sexuální perverze také připouštějí fragmentovanou personalitu. Hlaváčkův subjekt ale není fragmentován, ale spíše ve svém pojetí lásky rozdvojen. Báseň *Dva hlasy* by se měla číst jako spor mezi tělem a duší, tělesným a duchovním:

“Dnes dvorce ani po klekání nezavřeli –
dva smutné dvorce na samotách propadlých –

¹⁹³ Tamtéž, str. 81.

dva hlasy se tam o cos hádaly a přely
při rudých stínech pochodní za vodou vzdálených.“¹⁹⁴

(Karel Hlaváček: *Dva hlasy*)

Hlaváčkův subjekt je rozdvojen sporem mezi tělem a duší, jejich nesmiřitelností; má přitom velice jemnou duši, je subtilní a sensitivní. Hledá inspiraci lásky v jemném a ornamentálním. Předměty jeho básnického zpěvu a popisu jsou orientální předměty, – jako například japonská váza (básně *Japonerie* a *Byla zakoupená Medicejskými*). Důležité je zmínit, že subjekt podle Roberta Pynsenta předává sexuální energii různým předmětům. Je antickým pěvcem Orfeem, který zpívá krásu pastýřek: „to byla jarní slavnost našich věrných pastýřek“¹⁹⁵ (báseň *Za noci březnové*). Subjekt je inspirován krásou žen a hledá všechno, co je čisté a nedotčené. Na druhé straně je také interstatuální – projevuje vášeň ke lži. V básni *Mstivá kantiléna* je všechno falešné : „všecko tu lhalo, všecko.“¹⁹⁶ (báseň *Mstivá kantiléna*) Proto je Hlaváčkův subjekt zvláštní svým dualismem a blíží se hodně pojetí subjektu v symbolismu. Vidíme především v paralelu v případě dvou básní: *Rêverie* K.Hlaváčka a *Legenda o neřestné královně* Dimča Debeljanova. Duše subjektu obou básní nese znak ženskosti a je ztotožněna s kající se hříšnicí Máří Magdalenou. Obě básně parafrázuji stejný biblický příběh Lukášova evangelia, který už byl citován v předchozích kapitolách. Příběh končí tím, že díky tomu, že utřela nohy Ježíše svými vlasy, dostala Maří Magdaléna odpuštění svých hříchů. Skrze parafráze biblického textu Debeljanov popisuje tragické utrpení své duše na cestě hledání Božího odpuštění a Boží moudrosti. Duše nese znaky ženskosti, a proto je Hlaváčkův subjekt na pomezí lásky sexuálního prožitku, mezi tělesným na jedné straně a duchovním (hledáním boží moudrosti a odpuštění) na straně druhé.

Zde se nám zdá jako nutné uvést i koncepci lyrického subjektu v poezii Paula Verlaina: v jejím případě se lyrický subjekt ocitá na pomezí lásky a erotiky, reality a snu, života a smrti. Verlainova poezie a vlastně celá jeho básnická sbírka *O lásce* (1888) opravdu nalezla tento mezistatuární lyrický subjekt, který se sám o sobě vyjadřuje

¹⁹⁴ Srov. Hlaváček, K. Pozdě k ránu. *Mstivá kantiléna*. Žalmy. Blansko, 2001, str. 28.

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 13.

¹⁹⁶ Tamtéž, str. 59.

následujícím způsobem: „jež – kdo ví – vyústí i v lásku,/ která básníka utěší,/ když jako žebrák dává v sázku/ odvahu – cenu nejvyšší.“¹⁹⁷ Poprvé v dekadentní poezii vidíme u Verlaine subjekt závislý na lásce. Je to subjekt, který chce být manželem, splynout se ženou prostřednictvím milostného prožitku: „nic lepší není/ než býti milencem,/ byť zasnoubený“¹⁹⁸. (báseň *A poor young shepherd*) Tento lyrický subjekt - u Verlaine poněkud symbolicky popisující lásku, nikoliv sexualitu - pochopil důležitou pravdu, že láska navazuje na smrt a sen. V básních *Přání* a *Bezdušný smutek* se vrací k lásce skrz vzpomínky, ale po ní zůstala už jenom samota a tesknota. Nezáleží na tom, jaká je milenka, ale na tom, že existuje láska. Subjekt je romantický samotář, hledající neustále a pořád smysl života a krásu v lásce, bez níž je básník žebrákem. Neustále se opakující obraz básníka-žebráka potvrzuje, že láska má v této Verlainově sbírce základní funkci. V básni *Má dobrá, vlnadná přítelkyně* se objevuje idea lásky i jako refrén. Opakování strofy „ráda mě měj,/ lásku mi přej/ bez tebe jsem/ jen žebrákem“¹⁹⁹ je typické a významné právě kvůli ideji lásky jako bohatství, jako všeobjímajícího a transformujícího se světa básníka. Její absence je destruktivní a proměňuje básníka-pěvce v žebráka.

3.2.4. Bludný syn a vztah k matce-ženě

Jediný ženský obraz v poezii dekadence, který má nejenom negativní, ale i pozitivní rysy je obraz ženy-matky. Otec víceméně chybí a lyrický subjekt se v něm vidí spíš jako v echu své personality, vnímá je jako své druhé já. Vzpomínka na otce chybí a je-li přítomna, je spojena vždy s pocitem nepříjemnosti a obvinění vůči němu, zatímco matka má většinou zachránit osobnost subjektu a její celistvost. Její obraz je však také dvojaký. Může být jak tou, která plodí a zachraňuje, tak i tou, která subjekt umrtví. Etymologicky latinský pojem *mater* (*matka*) navazuje na slovo *matter* (*matérie*). Matka je jak země, která rodí život, tak i půda, do které se mrtvé bytosti pohřbívají. Může tedy život a celistvost subjektu zachránit, ale i zničit. Tento archetyp v teorii C. G. Junga se nazývá archetyp Magna Matera aneb ohrožující matka a navazuje víceméně na představu kolektivního nevědomí. Příliš blízký kontakt s ohrožující matkou může způsobit

¹⁹⁷ Srov. Verlaine, P. O lásce. Praha, 2002, str. 8, přel: Gustav Franci.

¹⁹⁸ Tamtéž, str. 29.

¹⁹⁹ Tamtéž, str. 36.

nebezpečný vstup do nevědomí lyrického subjektu a rozdvojení a zničení celistvosti jeho personality. Určitou pozornost obrazu ohrožující matky věnuje i Josef Vojvodík ve své práci o existenciálních modelech v poezii Otokara Březiny. V jeho poezii je obraz matky výrazně dvojaký a dialog s ní je veden jako dialog s mrtvou bytostí. Josef Vojvodík zkoumá svět v představách lyrického subjektu a naznačuje, že „jisté motivy, symbolizované v *Tajemných dálkách* (1895), upomínají na představy o mystériích popisovaných v hermeticko-gnostických traktátech, zejména na představu extáze a oběti nebo přijímání kultického pokrmu.“²⁰⁰ Podle gnostických textů je svět koncipován dvojdomě – světlo a tma, poznání a nevědomost, duch a tělo. Matka je v symbolistické poezii Otokara Březiny součástí tohoto dvojdomého světa a subjekt ji vyzývá, aby byla součástí světa umění a krásy tvorby, ocitá se v blízkosti nebeské sféry a přirovnává ke kajčnici Maří Magdaleně. Je ale také považovaná za bránu k tajemství mystiky smrti, což nenacházíme v poezii Antonína Sovy, Peja K. Javorova a Dimča Debeljanova.

K matce a k rodnému se subjekt vrací skrze vzpomínky. Ty jsou někdy hroživé a pojí se s představou snu jako brány k nevědomí (dále to bude ukázáno v souvislosti s básní *Moje matka* Otokara Březiny), někdy jsou naopak pozitivní a představují kladný aspekt mateřství. V básni *O, vrátiť sa raz do rodného domu* Dimča Debeljanova lyrický subjekt touží po otcovském domě a vzpomíná na něj. Dům tu slouží jako metafora rodného prostředí. Celá báseň se však vztahuje spíše k matce jako důležité figuře a osobnosti, která dává lyrickému subjektu lásku a projevuje k němu milost a vřelé city. Lyrický subjekt je slabý, světem rozpolcený, bez domova, ale matka ho vítá před otcovským domem, aby jej utěšila: „v jej št’astnom úsmeve sa celý strácaš/ a dlho opakuješ: mama, mama.“²⁰¹ V básni *Touha po domovu* Antonína Sovy, v smutném a unaveném světě, kdy se subjekt nemá na co těšit, se rád vrací k matce a její milé tváři, také skrze vzpomínku na domov: „A z lící oválu se zticha rozpomníti/ na tahy matčiny tak živě, živě zas,/ na vážného si hrát, však znovu rozohniti/ se ku hrám blouznivým v podzimní, sněžný čas.“²⁰² V básni *Výzva* Peja K. Javorova je matka vyzvána, aby odpustila svému bludnému synovi, aby jej zachránila a zachovala jeho celistvost.

²⁰⁰ Srov. Vojvodík, J. *Od estetismu k eschatonu*. Praha, 2004, str. 39.

²⁰¹ Srov. Debel’anov, D. *Bohémske noci. Výber z poézie bulharského symbolizmu*. Bratislava, 1990, str. 58, přel: Viera Prokešová.

²⁰² Srov. Sova, A. *Básně*. Praha, 1953, str. 23.

Hříšnost vede syna k touze po hrobu a jeho matka je jediný člověk, pro něhož se snaží ještě zachovat svůj život. Báseň *Noc* Peja K. Javorova je toho nejlepším dokladem: „Já ještě nechci zemřít! Tak záhy, tak mlád...necht' ještě chvíli žiji/ pro tebe, matko má, a pro vlast;/ a kvůli ní... a pro ni.“²⁰³

V řadě básní se matka a rodina jako pojmy s konotací k rodnému překrývají a jsou ekvivalentní. Lyrický subjekt se cítí být bez domova, ale tu zemi a vlast, v které se nachází a po níž putuje, miluje a je to pro něj jediný svatý prostor. Lyrický subjekt z básně *Ke své vlasti* Nikolaje Lilieva a *Noc* Peja K. Javorova vlebí svou vlast. Kvůli ní cítí schopnost žít, i když je její bludný syn. V této snaze po rodině lze cítit i lásku k přírodě, která je v opozici k nudě, sexuální vyčerpanosti a marnosti. Láska k ženě-matce a přírodě-ženě se zdá být snahou po návratu k celistvosti a k životu vlastní individuality a osobnosti, cestou ven z bludného labyrintu.

Na druhé straně je vztah k matce víceméně ambivalentní a může naznačovat i jeho nekomunikativnost a podivnost, dokonce homosexualitu. Dialog s matkou v básni *Moje matka* Otokara Březiny je rozhovorem s mrtvou bytostí a vzpomínka na ni je hrozivá. Matka, označená jako „kajícnice smutná“, je ale i ta, která je podobná kající se hříšnici, tj. Maří Magdaleně. Je vyzývána, aby byla součástí vztahu lyrického subjektu k světu vůbec. Subjekt této básně komunikuje s mrtvou bytostí. Svět je podle filozofie symbolismu Tajemství, do kterého lyrický subjekt vstupuje skrze své umění. Matka je vyzývána aby byla součástí tohoto světa, a zároveň aby byla i nepřítomnou, protože dialog s ní je dialogem s mrtvou bytostí, bránou ke smrti:

„Pod tíží tmavých let svou nakláněla šíji,
žeh práce žíravý jí nervů svěžest leptal,
smrt svoji líbala a v těžké agonii
ret její s úsměvem jen slova díky šeptal“²⁰⁴

(Otokar Březina: *Moje matka*)

²⁰³ Srov. Javorov, P. Ve bdění i ve snu. Praha, 1997, str. 47, přel: Ludmila Kroužilová.

²⁰⁴ Srov. Březina, O. Básnické spisy. Praha, 1975, str. 11.

Matka je světlem („o, matko má, dnes v světlo proměněná i temnotou hrobu/ „ty z hrobu povstáváš a se mnou lože sdílíš“²⁰⁵). Matka dává radost i nahání hrůzu. Vzpomínka na ni je víceméně děsivá a provokuje v duši lyrického subjektu smutek: „a твоjím dědictvím mi smutek v duši zůstal“. Matka je srovnatelná s obrazem kajícnice Maří Magdaleny: „na vlhký mramor chrámů klekávala v snění“. Tím se lyrický subjekt ocitá v blízkosti obrazu Božího syna, jenž může být androgynní, protože jediné božské bytosti si mohou volit pohlaví. Podle Julie Kristevy „androgyn dělá ve skutečnosti to, co matka prožívá v imaginaci, androgyn uskutečňuje fantasma, patří k oněm jedincům, kteří se vcitují na dosah s psychózou“.²⁰⁶ Francouzská profesorka bulharského původu zkoumá androgynitu a opírá se především o teorii Sigmunda Freuda a Jacquesa Lacana. Lyrický subjekt se vlastně vrací k matce skrze vzpomínku, která má někdy velký vliv na formování jeho personality ve skutečnosti. Podobně je tomu v případě Leonarda da Vinci, jehož symbolickou vzpomínku na matku zkoumá Sigmund Freud v knize *Vzpomínka na dětství Leonarda da Vinciho*. Mladý Leonardo se viděl jako supí dítě, tj. zplozenec bez otce; podle egyptské mytologie supi bývají jenom ženského pohlaví. Tím se vlastně dokazuje i jeho androgynita, jelikož „teprve spojením znaků mužských se ženskými dospějeme ke správně představě božské dokonalosti“.²⁰⁷ Vztah k matce je ambivalentní a vyjadřuje jak kult vznešené paní, tak i hrůzu z děsivé matky. Důležitým artefaktem toho vztahu, uskutečněný skrze nevědomí, je tvorba lyrického subjektu. Jak v tvorbě Leonarda da Vinciho, tak i v básních Otokara Březiny se často objevuje obraz ženy se záhadným úsměvem Mony Lisy (báseň *Znamení duše*). Lyrický subjekt je bludný syn nebo androgynní bytost. Vztah k matce je charakterizován touhou po návratu k ní, jako po návratu k rodné zemi či k rodnému domu, zatímco vztah k milované ženě je většinou přerušovaný a ona tak nezaujímá sakrální místo v světě lyrického subjektu, ale zůstává spíš nepřítomná, a proto návrat k ní není ani možný.

²⁰⁵ Tamtéž.

²⁰⁶ Srov. Kristeva, J. Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství. Praha, 2004, str. 184, přel. Josef Fulka.

²⁰⁷ Srov. Freud, S. Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci. Praha, 1991, str. 42.

3.2.5. Žena-had. Lyrický subjekt – šaman a bódhisattva?

V dekadentní poezii se často vyskytuje symbol hada s velice bohatou možností interpretace. Nejčastější je použití symbolu hada jako ztělesnění fatální ženy (v básni *Proměny upírovy* Charlese Baudelaira a v básni *Zasvěcení* P. K. Javorova), jindy tvoří součást těla lyrického subjektu (báseň *Indická tanečnice* Jiřího Karáska ze Lvovic anebo poema *Assírská carevna Semiramis*), nebo představuje aluzi na buddhistický korpus textů (báseň *Vidiny* Peja K. Javorova a básně *Nebeský pastýř* a *Přes pouště* Ivana Grozeva).

Je evidentní, že žena odkazuje v dekadentní poezii na samotnou koncepci lyrického subjektu. Často se vyskytující symbol hada-ženy také není nahodilý. Symbol hada je důležitou součástí mytologie každého národa. (připomeňme jen, že v orientální filozofii je přítomen symbol hada, stejně jako had působí v orientálním umění i lékařství) V dekadentní poezii je vidět velký zájem o orientální umění a o filozofii, tento zájem se často vyskytuje v případě popisu krásy ženy a subtility básnickovy duše. Pro koncepci této podkapitoly je důležitá obecná teorie o hadu jako o bytosti ambivalentní, bytosti androgynní. O této androgynitě podrobně píše již Philip Gardiner a Gary Osborn v podnětné knize *Hadí grál*.²⁰⁸ Had je na jedné straně bytost mužská, čehož dokladem je jeho vztyčený postoj, když útočí na svou kořist, a na straně druhé bytost ženská. Had nese ženskost, protože žije v zemi a vodě a zná všechna tajemství těchto prostředí ženského původu. V keltských mýtech byli hadi vodními strážci. V bibli byl had tím, kdo přesvědčil Evu a Adama sníst zakázané ovoce a stal se příčinou jejich vyhnání z Ráje. V tomto smyslu je had androgynní bytost a také bytost, která sbližuje protiklady: mužské a ženské, dobré a zlé, světlo a tmu.

Přijmeme-li tvrzení, o němž jsme se už mnohokrát zmínili, že žena v dekadentní poezii je zvýrazněnou projekcí duše subjektu, můžeme stručně shrnout, že žena-had je přesný protiklad androgynního subjektu, ale i subjektu šamana, obnovitele, mága. Baudelairova báseň *Upírovy proměny* je dokladem této fyzické a duchovní obrody a proměny lyrického subjektu, kterou způsobuje žena-had. Báseň jasně určuje ženu – „žena jako had“ a ještě k tomu má tato žena upířskou povahu, povahu hadí a svým kouzlem proměňuje subjekt v upíra. Její láska k němu je okouzlením, proměnou, obnovením,

²⁰⁸Srov. Gardiner, P.; Osborn, G. *Hadí grál*. Praha, 2007.

destrukcí, iniciací – a také druhem dočasného pohřbu, při němž žena had svléká svou kůži, aby ji oblékl subjekt. To je iniciační akt a čínský jazyk na to má výraz, že člověk se má obnovit, obléci se do hadí kůže. Odtud i mýtus o Bohu jako o „hadím bohu“. I hadí jed je kouzelný, uvádí subjektu do jiného stavu, stavu zamilování, ale i zániku v reálném světě a vstupu do světa iluzorního. Subjekt je subjektem-šamanem. Šamani používali k navození extatického stavu a k přípravě cesty do jiných světů mnoho „hadích rostlin“, které měnily vědomí. Kromě nich byla používána také řada hub, mezi nimiž byla i rostlina soma. V tomto smyslu žena-had mění na jedné straně subjekt v šamana, který se dostává do jiného světa, světa světla a většího poznání. Na straně druhé tato démonická androgynní bytost okouzluje lyrický subjekt a svádí ho do podzemního světa, do Pekla; věští jeho degradaci na zemi, vstup do půdy, ale i možnost útěku, být mezi zemí a nebem. Jeho zvýrazněnou touhu být se ženou-hadem prozrazuje jakousi upířskou povahu – být mrtvý, ale přitom se neustále k realitě vracet a hledat démonický protějšek, ženu-hada, se kterým může ukojit svou vášeň. Ve knize *Vampyrismus* zkoumá Guiseppe Maiello různé typy upírů a hledá jejich podoby v různých kulturách světa. Šamani, čarodějnice, vlkodlaci jsou pro něho jen různé pojmy pro jednu a tutéž bytost: čarodějníci, která je bytostí nadpřirozeného typu jako upír, ale používá se spíše v západních kulturách; šaman je tím samým druhem bytosti, ale v indické kultuře a vlkodlak pochází z mytologie Balkánu. V Maďarsku je dokonce nalezen i typ taltos: „Poté získal taltos schopnost dostat se kdykoli po libosti do transu a uskutečnit pouť do záhrobí, po níž následoval boj ukončený zajištěním dobré úrody pro společenství.“²⁰⁹ Žena-had proměňuje subjekt zvláštním způsobem, a to v šamana a tím i v upíra. Samotný název této básně je toho dokladem: *Proměny upířovy* jsou proměny ducha a těla lyrického subjektu – degradace tohoto těla, ale i povznesení jeho duše, a to právě v milostném prožitku, který je na hranici lásky a sexuální perverze.

Ženu-hada jako obraz pokušitelky líčí i P. K. Javorov v básni *Zasvěcení*. Rovněž v této básni se Javorovi podařilo vytvořit protikladný obraz fatální ženy, která proměňuje lyrický subjekt. Ona je hadem se žlutýma očima, „potvorný“ a „milý“. Žena-had může v duši subjektu způsobit jak lásku, tak i smutek, který jej postupně vede ke smrti. Je

²⁰⁹ Srov. Maiello, Guiseppe. *Vampyrismus*. Praha, 2004, str. 145.

zároveň „chladná a krutá“ jako železo, ale i „světlá“ a „hluboká“ jako nebe, ale vždy pohlcuje ve svém lůně lyrický subjekt, je dominantní.

Had jako symbol pokušení a smrti se velmi často vyskytuje v moderní poezii. Tvoří přitom součásti těla nebo duše lyrického subjektu. Tím se vlastně naznačuje jak androgynita subjektu, tak i jeho snaha k obnovení skrze umrtvování. V poemě *Semiramis – Carevna Asyrská* nalezneme hady se žlutýma očima v duši cara Niny, který je zamilován do carevny a velebí její krásnou hrud'. Hadi v jeho duši symbolizují smutek z nemožnosti mít milovanou ženu a navíc ukazují na dvojakost jeho personality.

Hada jako část ženského těla lze nalézt v básni *Indická tanečnice* Jiřího Karáska ze Lvovic. Tato báseň, stejně jako *Japonérie* Karla Hlaváčka, ukazuje velký zájem o orientální motivy. Přitom tyto motivy zdůrazňují jemnost a subtilnost lyrického subjektu, jeho křehkou personalitu, která si libuje v žhavosti barev a hudbě zvuků. To jsou výkřiky duše lyrického subjektu, subjektu ve stavu extáze. Sám Karásek mluví o symbolické roli tance: „Tanec-obřad, tanec-symbol, tanec-syntéza“²¹⁰. Tento tanec „není napodobení vášně, to je vašeň sama“²¹¹. Tanec je zde narážkou na orientální filozofii. Ruce indické tanečnice se proměňují v hady, je zdůrazňovaná linie, ale i pohyb této linie, vlna. Tento tanec obsahuje jak erotiku, tak i poznání, posvěcení, mystiku. Když Mrs. Ruth tančí, odvádí jakoby subjekt do jiného světa. Zde můžeme zmínit i blízkost tanečnice s hinduistickým bohem Šivou, který podle indické mytologie má několik podob, jednou z nich je ničitel vesmíru. Šiva při svém tanci ničí svět. Jedním z jeho atributů je kobra na krku, která symbolizuje smrt, kterou Šiva překonal. Objevuje se mnohovýznamnost symbolu hada, který může být interpretován jako symbol hinduistické mytologie a v tomto smyslu má tanečnice blízko k Šivovi. Ruce tanečnice se proměňují v hady, ale tito hadi mají povahu vlny; linie a ornamentálnost tance jsou znaky secesního umění, které v té době ovlivnilo celou moderní literaturu. Podrobně o tom pojednává Karel Krejčí ve své knize *Česká literatura a kulturní proudy evropské*.²¹² Za jeden

²¹⁰ Srov. Karásek ze Lvovic, J. *Indická tanečnice*. V: *Moderní revue*, r. 1907, sv. 19, str. 241.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Celá jedna část knihy *Novoromantismus a secese* se zabývá genezí secese, významem tohoto pojmu a jeho výkladem v různých jazycích. Secese je viděna jako odtržení od vládnoucího celku, radikální vzpoura. Nejprve se objevila v Paříži na konci 19. století, kdy se skupina umělců odtrhla od Akademie a založila si vlastní Salon des Refusés. Potom se postupně rozšířila do Londýna, Vídně, Krakova, Prahy. V té době český umělec Alfons Mucha působil v Paříži a secesní život v Praze se rozproutil kolem velké jubilejní výstavy roku 1891, organizované podle pařížského vzoru. V Praze v roce 1896 se objevuje i *Almanach*

z hlavních rysů secesní estetiky Karel Krejčí považuje i kombinaci lidských tvarů se zvířecími, přičemž v literatuře a umění secese se objevují bytosti mytologické: „Nejen v secesní malbě a ornamentice, ale i v poezii této doby se to hemží fauny, satyry, kentaury, tritony, sfingami, pegasy, chimérami, z novější doby pak undinami, rusalkami a meluzínami. Podobně tomu bylo kdysi v baroku a rokoku.“²¹³ Není náhodné, že se symbol hada projevuje v moderní poezii i v souvislosti s buddhismem. K. Krejčí píše o tom, že se „v malostranském svatotomášském pivovaru se utvořil volný stolový kruh, kam přicházeli všichni nespokojenci, zvláště mladí, v pestrém výběru od J. S. Machara k J. Karáskovi ze Lvovic, od žáka Vrchlického Jaroslava Kvapila až po pozdějšího autora „papírové pyramidy“ Ludvíka Loštáka.“²¹⁴ Tento kroužek nesl navíc jméno „Mahábhárata“, které ukazuje přímo k buddhismu. Celkově lze říci, že secese si libovala v buddhistických námětech a symbolech.

Důkazem toho je i básen *Preudojaponerie* Karla Hlaváčka. Lyrický subjekt je v ní srovnáván s japonskými malířkami: „Ovšemže byl rovněž pietistou drobných japonérií, už jako adorátor všeho jemného a vybraného.“²¹⁵ Podobně jako japonské malířky i on maluje realitu zvláštním a jedinečným, subtilním způsobem, maluje své sny několika tahy štětce. Tak se přibližuje k vyššímu světu, přičemž barva v aktu kreace symbolizuje jiná slova. Pro stav extáze v umění je typické smíšení barev a jiných významových slov s jedinečným cílem – jde o umění splývání s ideálem krásy, s krásou samou. Zároveň jde o akt iniciace, dosažitelný jenom subtilním umělcem a básníkem. Tento akt jakoby odpovídá částečně tomu, co popisuje i Charles Baudelaire jako akt opojení a tvoření, při němž se subjekt cítí jako Bůh. V *Básni o hašiši* Baudelaire píše: „Barvy získají nezvyklou působivost a budou vstupovat do vašeho mozku s vítěznou intenzitou... Křivolakost čar je dokonale jasná řeč, ze které vyčtete vše, čím se duše zmítají a po čem touží. Zatím se vyvíjí ten tajemný a dočasný stav ducha, kdy hlubiny života, poseté

secese, vydáný Stanislavem K. Neumannem s předmluvou Arnošta Procházky, který ale ukazuje projevy secese v literatuře jako nejednotné. Podle Karla Krejčího se secesní prvky objevují u různých autorů modernismu jako je Otokar Březina, Jaroslav Kvapil, Jaromír Borecký, Jan Červenka, Bohdan Kaminský, F. X. Šalda a Arne Novák aj. Oddělit secesi v literatuře jako samostatnou etapu je podle K. Krejčího sice nemožné, ale „její hrubší nebo povrchnější stopy shledáváme u četných básníků na rozhraní století“.

²¹³ Srov. Krejčí, Karel. Novoromantismus a secese. V: Česká literatura a moderní proudy evropské. Praha, 1975, str. 297.

²¹⁴ Tamtéž, str. 308.

²¹⁵ Srov. Hlaváček, K. Mstivá kantiléna. Pozdě k ránu. Žalmy. Blansko, 2001, str. 22.

mnohonásobnými záhadami, se celé odhalí při pohledu na to, co máte právě před očima, i kdyby to byla věc sebe přirozenější a všednější, kdy první předmět, který se vám nahodí, se stane mluvícím symbolem.“²¹⁶ Subtilnost stavu lyrického subjektu z Japonérie je podobná subtilnosti mozku subjektu *Báseň o hašiši*. Přitom oba subjekty vnímají intenzitu barev a slov, které se stávají symboly nasycenými významem i mnohovýznamovou konotací. Je to proces zvýrazněné semiózy symbolů skutečnosti. Tento proces je víceméně charakteristický pro poezii spíše symbolistickou nebo dekadentně-symbolistickou.

Ve výše zmíněném smyslu je třeba chápat symbol hada v básni *Vidiny* Peja Kračolova Javorova. V této básni se lyrický subjekt shlíží ve vodě a vidí svůj obraz s trnovým věncem na hlavě a syčícími hady vycházejícími z jeho úst. V bulharské literární kritice je důležitá interpretace tohoto obrazu Milenou Kirovovou, která čte tento obraz skrze paradigma Ježíš-Medúza.²¹⁷ Tato interpretace je nosná v tom, že ukazuje důležitý znak moderního umění a literatury – kombinaci řecko-římských motivů s motivy křesťanskými. Autorka argumentuje pro tuto interpretaci i pomocí rozpolcenosti v poezii P. K. Javorova. Ambivalentní dvojice jsou typické pro chápání světa v Javorově poezii: světlo-tma, radost-smutek, realita-sen aj. Tato interpretace však vyžaduje chápání Javorova subjektu jako androgynního, což vůbec není specifické pro světonázor tohoto autora, nahlédneme-li do ostatních básní autora. Je jasné, že autorka činí pokus o psychoanalytické čtení obrazu a naráží na Freudovu interpretaci symbolu hlavy Medúzy; pro Freuda je tento symbol důležitý kvůli objasnění kastrálního komplexu u malých dětí, zvláště děvčat. Hadi kolem Medúziny hlavy jsou podle Freuda formou rozmnoženého falu jako důsledek komplexu kastrace u děvčat a hrůzy nad skutečností chybějícího falu. Podle řecké mythologie každý muž, který viděl hlavu Medúzy, se obrátil v kámen, tj. byl kastrován.²¹⁸

Domnívám se, že tato interpretace lyrického subjektu vyžaduje obnovení a rozšíření v jiném směru, protože ignoruje interpretaci symbolu-hada jako symbolu indické mythologie, jakožto motiv orientální a umělecký. Důležitost těchto motivů byla již v této kapitole zmíněna.

²¹⁶ Srov. Baudelaire, Ch. *Báseň o hašiši*. Praha, 1999, str. 38, přel: Jan Hart.

²¹⁷ Srov. Kirova, M. *Sňat na Meduza. Kám psychoanaliza na bălgarskata literatura*, Sofija, 1995, str. 157.

²¹⁸ Srov. Freud, S. *Freud on women*. London, 1990, str. 272.

Subjekt je na pomezí reálního a iluzorního světa. Jeho rozpolcenost by se měla číst skrze paradigma androgynního obrazu, ale i skrze buddhistickou filozofii a v tomto smyslu má lyrický subjekt této básně blízko k bódhisattvě. Bódhisattva je na cestě k poznání a nirváně, ale subjekt se této cesty i bojí. Lyrický subjekt básně je na cestě k smrti a rovněž se jí bojí. Smrt jako brána k poznání se vyskytuje i v jiných básních modernismu. Jasnými příklady jsou básně Ivana Grozeva *Nebeský pastýř* a *Přes poušť*. Báseň *Nebeský pastýř* má podtitul *Indický motiv*. Jejím lyrickým subjektem je Buddha na cestě poznání, přičemž vede stádo krav po nebi. V básni *Přes poušť* je popsána cesta lidí k smrti a tím vlastně k poznání. Oheň symbolizuje poznání, na této cestě jsou lidé pronásledováni syčícími a ohnivými zmijemi. Oba tyto symboly, tj. symboly ohně a hada, nás bezpochyby vedou k interpretaci lyrického subjektu spíše skrze buddhistickou filozofii a secesní estetiku než skrze psychoanalýzu. Lyrický subjekt se projevuje jako bódhisattva na cestě k poznání, a jak bylo ukázáno, má blízko k Šivovi. Had byl v této interpretaci viděn jako symbol mnohoznačný. Had jako část těla nebo duše lyrického subjektu (tj. označující je) dal možnost nahlédnout do tohoto subjektu z různých úhlů pohledu a rozšířit dosavadní přístup k problému.

4. PODOBY NARCISMU A STYLIZACE LYRICKÉHO SUBJEKTU V NARCISE V POEZII MODERNISMU

*Všechno to zbavuje normálního a
společensky upraveného vzhledu a nasazuje masku
podivínství a smutku.*

Václav Navrátil

4.1. Elementy mýtu o Narcisovi a jejich vztah k dekadentní poezii

Mýtus o Narcisovi má v literatuře dlouhou historii. Existoval v různých verzích již v době svého sepsání. Nyní se však budeme přidržovat podoby mýtu, která je zachycena v Ovidiových *Metamorfózách* (česky *Proměny* 1974). Mýtus pak bývá komentován jak řeckými filozofy jako Platon, Plotin a Aristoteles, tak i renesančními

moralisty jako Marsilio Ficino. To však není těžko vysvětlitelný jev, neboť mýtus jako narativní příběh hraje důležitou roli v literatuře a žije spolu s literárními texty různých období. Mýtus má klíčovou funkci a pomocí něho se pak vysvětlují různé symboly v literárním textu. Putuje v literatuře, nezávisle na žánru tvorby, ve které se vyskytuje. Zachovává si svůj původní význam navzdory tomu, že v rozličných tvorbách bývají použity jeho různé elementy, příběhy a symboly, které mohou měnit svůj význam v souvislosti s žánrem a estetikou dané tvorby, v níž se vyskytují. Jeho původní existence mu však přidává status vědeckého poznání, pravdivého a ontologicky správného.

Václav Navrátil uvažuje ještě i o „uměleckém a filozofickém významu mýtu“²¹⁹. Podle něho mýtus je „prostředkem a přípravou k metafyzice“²²⁰. Na jeho podkladě jsou vykládány různé literární a filozofické kategorie jako kategorie identity. Autor dále uvádí i názor, že můžeme mluvit dokonce i o tzv. „slovech-mýtech“²²¹. Taková slova jako láska, smutek, smrt, snění se objevují i v dekadentní poezii.

Mýtus o Narcisovi má znakovou funkci i pro poezii modernismu. Některé elementy mýtu, které Ovidius vytvořil v *Metamorfózách* (česky *Proměny* 1974), jsou ale změněné. Ovidiův Narcis se nepoznává ve vodní hladině a zamiluje se do svého obrazu, který vidí ve vodě. Chybí mu zrcadlo, aby mohl poznat sám sebe. Dekadentní subjekt se také většinou nemůže poznat, neboť jeho podoba v něm vzbuzuje pocit hrůzy. Jeho sebepoznání je poznáním jedné předem rozmnožené personality. Nezamiluje se do sebe, spíš se sám sebe bojí. Má obvykle v ruce nebo před sebou zrcadlo. V dekadentní poezii můžeme uvažovat dokonce o genealogii zrcadlových obrazů a předmětů. Jak Ovidiův Narcis, tak i lyrický subjekt-Narcis v dekadentní poezii jsou obrazy melancholické a melancholie se ještě navíc získává prvořadý význam po celou dobu *fin-de-siècle*. Androgynita Narcise, na kterou Ovidius ve svém textu také upozornil, je příznačná pro subjekt v poezii dekadentní. Oba subjekty jsou v lásce nešťastní – Narcis je nejdříve milován tragickým způsobem bohyní Echo a potom se zamiluje do své vlastní podoby ve vodě. Lyrický subjekt-Narcis v dekadentní poezii je většinou zamilován také nešťastně a svou podobu v zrcadle zná, ale bojí se jí, neboť ten druhý za zrcadlem je víceméně obraz

²¹⁹ Srov. Navrátil, V. O smutku, lásce a jiných věcech. Praha, 2003, str. 246.

²²⁰ Tamtéž, str. 246.

²²¹ Tamtéž, str. 251.

katoptrický²²² a fragmentární. Tím nahání spíš hrůzu, ne lásku nebo obdiv. Objevuje se obraz jeho dvojníka a tento obraz je nereálný, patří spíš do iluzorního světa.

4.2. (Ne)možné sebepoznání v mýtu o Narcisovi a jiné sebepoznání v dekadentní poezii

V mýtu o Narcisovi ve všech podáních (Ovidia v *Metamorfozách*²²³ (česky *Proměny* 1974), Plotina v *Enneadách*²²⁴ a Marsilia Ficina v jeho komentáři k Platonové *Hostině*²²⁵) se nachází motiv nemožného sebepoznání a poznání přítomného světa. V textech dekadentních tvůrců je toto poznání nejenom nemožné, ale i nové, odlišné od poznání platonské tradice. Tento motiv poznání je do značné míry důležitý pro celkový výklad koncepce o subjektu-Narcisovi, protože koresponduje s motivem „nechybějícího“ zrcadla a odkazuje k jedné prezenční absenci lyrického subjektu a dokonce i k jeho rozpadání, o čemž se zmíníme dále v této kapitole. Ted' se soustředím na výklad motivu poznání na základě uvedených textů.

Podle Ovidia, Tiresius na otázku, zda se Narcis dožije dlouhého věku, odpovídá: „Ak seba nebude poznat.“²²⁶ Po tragické věštbě starého Tiresia následuje ještě tragičtější vývoj syžetu. Do Narcisa se zamiluje mnoho mužů a dívek, ale „v tej pôvabnej tvári sa zračila tvrdosť a hrdosť, srdce mu nevzrušil jediný mládenec, jediná deva“.²²⁷ Bohyně Echo nemůže svou lásku ani ukázat – ona jenom opakuje řeči Narcise, nápodobuje jeho hlas. Nemůže být tím Druhým, do kterého chce Narcis nahlédnout a zhodnotit se, protože pouze reprodukuje to, co již Narcis řekl. Potká ji tragická smrt z nešťastné lásky. Poté se Narcis uvidí ve vodě a odraz, který vidí, ho začne lákat a on se do něj zamiluje.

²²² všude v textu budeme toto slovo používat ve významu vycházející z filozofie Jurgise Baltrušajta konkrétně z jeho knihy *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus* (Paris, 1984). Autor zkoumá katoptrické anamorfózy jako poetický řád, ale stejně také jako definice určité psychické poruchy katoptrického obrazu, který se objevuje v zrcadle víceméně jako chaotický a fragmentární.

²²³Srov. Naso, O. P. *Metamorfózy*. Bratislava, 1979, přel: Ignác Šafár.

²²⁴ Srov. Plotin. *Enneady*. Praha, 1938, přel: Prof. Dr. Josef Hruša.

²²⁵ Srov. Ficino, M. *Komentár vārchu Platonovija Pir za ljubovta*. Sofija, 2007, přel: Cočo Bojadžiev.

²²⁶ Srov. Naso, O. P. *Metamorfózy*. Bratislava, 1979, str. 65.

²²⁷ Tamtéž, str. 65.

Nepoznává sám sebe. Poznání je pro něho nemožné, protože mu chybí zrcadlo. Chybí mu ten druhý, do kterého se může podívat a s nímž se může identifikovat. Zamiluje se do podoby a formy, kterou vidí ve vodě, která je ale klamným zrcadlem: „Tvar v zrkadle vody ho očarí krásou: šuhaj sa zaľubi v prelud a za bytost pokladá vodu.“²²⁸ Narcis je vodní bytost a má vodní původ – jeho matka je vodní nymfa Lariopa a otec – vodní bůh Kefis. Po jeho smrti ho oplakávají Najady, nazvané jeho sestrami a on sám se pak vzhlíží ve vodě Styxu v podsvětí. De facto splývá s tím, čím už je – s vodou. Vráti se původně tam, kam patřil a k tomu, z čeho byl stvořen – z vody. To ale neznamená, že před smrtí dosáhl sebepoznání. Poznává se až na konci, kdy analogicky dochází k závěru, že to, co vidí, je on sám. Ale to není úplné, opravdové poznání. Takové poznání musí být hlubší a vyžaduje tedy více poznatků. Sebepoznání Narcise v Ovidiově textu je poznání sensitivní, nikoliv rozumové: „To, co vidí ve vodě, to nezná, ale to co vidí, jej láká?“²²⁹ Podle Jackieho Pigeauda, se v Ovidiově textu jedná o „nouvelle folie“, o „délire d'un nouveau genre“²³⁰. Obraz, který vidí ve vodě, je víceméně nereálný a odhmotněný. Obraz Narcise je více duchovní než tělesný, což se liší ve výkladu Marcilia Ficina. Narcis řekne: „Keby som sa aspon mohol odlúčiť od svojho tela“.²³¹ Cítí krásu a odhmotněnost obrazu. Cesta k němu je cestou odloučení od těla, od matérie. Smrt zde v tomto smyslu představuje normální vývoj. Narcis se vrátí tam, odkud přišel. Proroctví Tirésia se uskutečňuje. Narcis je tragický obraz par excellence – nemůže se poznat, nemůže milovat druhého, jen sebe, ale jeho smrt nepředstavuje katarzi v pravém slova smyslu. Je sjednocením s božskou přírodou. V této smrti dochází k extázi. Podle Platona je milující blíže Bohu, je více schopný milovat, protože v „něm je Bůh“²³². Sebepoznání Narcise v tomto mýtu je nemožné, neboť se poznává pouze analogicky a sensitivně, což už věští jeho smrt. Tato smrt je vyzdvižením k Bohu a také návratem do vlastní přírody.

Na rozdíl od tohoto textu je Narcis podle Plotinova výkladu alegorií Duše, která hledá tělo ve vodě. Podle Plotina jsou krásná těla něco, po čem se nesmí toužit, protože je to proti Boží vůli. V tomto smyslu Narcis tragicky splývá s tělesem, nikoliv s duchovnem a voda je spíš alegorií demonického zrcadla, o čem se dále ještě zmíníme.

²²⁸ Tamtéž, str. 67.

²²⁹ Tamtéž, str. 67.

²³⁰ Srov. Pigeaud, J. *Poésie du corps*. Paris, 2009, str. 20.

²³¹ Tamtéž, str. 67.

²³² Srov. Platon. *Dialogy*. Bratislava, str. 68, přel: Július Špaňár.

Voda je symbolem manipulativního, nebožského poznání – stejně jako v poezii dekadentů. Toto splývání Narcise s vodou je symbolický akt přechodu z jednoho stavu (duchovního) do druhého stavu (materiálního). Tento akt je iniciační a hledání nového poznání Narcisovi přináší ukáznění a tragický konec. Tento výklad má za cíl moralizovat jako ostatně všechny texty platonské tradice.

Marcilio Ficino píše komentář k Platonově *Hostině*, v níž se zmiňuje i o Narcisovi. Tyto komentáře měly většinou didaktické vyznění. Ficinův výklad se podobá Plotinovu výkladu. Splývání Narcise s vodou je aktem splývání Člověka s Tvůrcem (nositelem světla, krásy a rozumového poznání, a to podle platonské tradice) a s přírodou. Duše (Narcis) se sklání nad tělem (vodou) a to poznání je cizí pro celou platonskou tradici. Narcis nerozpoznává to, že obraz, který se mu zdá hezký, je druhořadý, sekundární. V latinském textu je odrážení přeloženo slovem „stín“. Obraz ve vodě je proměnlivý, a tím i přechodný. Splývá s ním, se Narcis vzdaluje božskému poznání.

Není náhodou, že u několika francouzských malířů je Narcis zobrazován jako chybějící. Philippe Beaulieu ilustroval Narcise ke konci 20. století takovým způsobem, že tvář, která se odráží ve vodě, je zobrazena jako zcela neviditelná. A měl pravdu – Narcis se nepoznává, nemůže se vidět, neboť voda představuje nekvalitní zrcadlo. Narcisovi totiž chybí zrcadlo, aby se mohl začít poznávat. Tak tomu však není s lyrickým subjektem-Narcisem v dekadentní poezii. Tam je poznání, kterého dosáhl, jiné a zcela odlišné od poznání platonské tradice.

Lyrický subjekt z dekadentní poezie je často situován před zrcadlem. V něm však vidí buď svůj chybějící obraz, nebo obraz cizí, který mu nahání hrůzu, a proto není sám do sebe zamilován:

„Má podoba mi připadá tak cizí.
Jsem já to ještě? V zrcadle vše mizí,
co žiji v světě, celá dnů mých lež...“

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Zrcadlo*)²³³

²³³ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Sodoma. Praha, 2002, str. 30.

Otázka „Jsem já to ještě“ implikuje spíš jeho hrůzu než sebelásku. Lyrický subjekt odmítá vidět svou podobu. Ta nahání hrůzu svým rozpadem a strach přijmout sám sebe navazuje na stav nevědomí *unheimlich* z psychoanalýzy Sigmunda Freuda²³⁴. Subjekt se poznává, avšak nevědomě odmítá svou podobu přijmout a tím se zrcadlo stává i předmětem manipulace a lži. Poté zrcadlo odráží poznání nové, novou formu, formu obrazu, který se rozpadá. Jeho krása představuje krásu všech mrtvých, které subjekt přežil jen na několik vteřin. (báseň *Spleen* Jiřího Karáska ze Lvovic)²³⁵ Z nevědomého strachu odmítá sám sebe poznat i lyrický subjekt z básně *Vidiny* Peja Kračolova Javorova:

„Svůj obraz vidím dole, pod vodami – rány
mám na čele, jež v zrudlých trnech uvízlo.
Syčící zmije, zmije – zosobněné zlo,
Chaosu zmije tyčí jazyk rozeklaný
Nad mými ústy. Těžký kámen leží tam,
Na prsou veliký a ostrý kámen mám.

To nejsem já – já ne... – ne!...“

(Pejo K. Javorov: *Vidiny*)²³⁶

Obraz, který obvykle lyrický subjekt vidí, je zmatený a nejasný. Zrcadlo je předmětem démonického poznání, poznání manipulativního. V něm subjekt vidí dvojité obrazy, o kterých se zmíním dále i v souvislosti s obrazem zrcadla. Přitom v básni *Spleen* je zmíněno, že slunce odráží své paprsky v mdlobě lyrického subjektu. Jeho mdloba nemůže odrážet boží paprsky a boží světlo silným, jasným plamenem, a tak je reflektuje

²³⁴ Srov. Freud, S. Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy. Psychoanalytické nakladatelství, Praha, 1997. Celá psychoanalýza Sigmunda Freuda se snaží vysvětlit osobnost Já pomocí opozice vědomé-nevědomé. Rozděluje osobnost na Já, Nádja a Ono. Lidé ve stavu melancholie jsou trýzněné výčitky, které Nádja dělá vůči Já. Tím pádem provokuje v Já nevědomý pocit strachu a hrůzy. (*unheimlich*).

²³⁵ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Sodoma, Praha, 2002, str. 20.

²³⁶ Srov. Javorov, K. P. V bdění i ve snu. Praha, 1977, str. 99.

v zrcadle slabě, zrcadlo se k jeho zraku vrací v této podobě nazpět a boží obraz už není možné vidět. Ztratil svůj jas a na jeho místě se šklebí obraz manipulativní a ďábelský, který nahání hrůzu, ale také láká svou šerou hlubinou.

4.3. Chybějící zrcadlo a prázdné (katoptrické, anamorfotické) zrcadlo

Zrcadlo má zvláštní roli v procesu hledání identity lyrického subjektu. Je jeden z těch klíčových předmětů, ve kterých se subjekt nahlíží, aby se poznal a aby formuloval představy o své podobě. V článku *Narcissus, Divine Gazes and Bloody Mirrors: the Concept of Matter in Ficino* Sergiuse Kodery²³⁷ se o něm píše v souvislosti s obrazem Narcise. Autor píše o zrcadle ve filozofii M. Ficina, představuje ho jako netělesnou tělesnost, a tím ho činí víceméně „démonické“, metaforou ďábelského poznání. Mýtus Narcise je v tomto smyslu interpretován následujícím způsobem – Narcis (Duše) je lákán tělem (vodou), spustí se do ní a utopí se. Sergius Koderer píše, že celá platonská tradice sleduje interpretace mýtu o Narcisovi tak, že ukazuje alegorii duše lákané tělem. Voda je viděna jako feminizované zrcadlo a čím více je obraz feminní, tím víc ukazuje démoničnost a tělesnost.²³⁸ A opravdu, vody jsou několikrát zmíněné v Ovidiově textu a vyjevují jakousi skrytou démoničnost: „v ústraní jagal sa pramen kríšťalom striebriestej vody“, „šuhaj sa zalubí a za bytost pokládá vodu“, „zrkadlo vody“, „houkával klamnú hladinu vody“, „trošička vody nám brání“, „bozkával priezračnu vodu“, „vlnách Styxu“²³⁹. Je více než jasné, že voda je metaforou zrcadla a současně, že toto zrcadlo je „klamné“. Navíc lyrický subjekt je obrazem v něm lákán a nemůže rozlišit, že je to jeho vlastní odraz. Adjektivy „striebriaté“ a „priezračná“ ukazují klamnou čistotu vody. Tato voda je démonickým zrcadlem, použijeme-li klasifikaci zrcadel podle knihy *Histoire du miroir* Sabina Melhior-Bonneta.²⁴⁰ Tento proces je přímo ilustrován v dekadentních

²³⁷ Srov. Koderer, S. *Narcissus, Divine Gazes and Bloody Mirrors: the Concept of Matter in Ficino*. V: *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Ed. by Michael J. B. Allen and Valery Rees. Leiden: Brill, 2002, str. 285-306.

²³⁸ Tamtéž, str. 292.

²³⁹ Srov. Naso, O. P. *Metamorfózy*. Bratislava, 1979, str. 65-69.

²⁴⁰ Srov. Bonnet, M. S. *Istoriya na ogledaloto*. Sofija, 2005, přel: Christo Gruev. Autor dělá klasifikace zrcadel a jejich funkce v různých obdobích – od Středověku, přes Renesance do Moderní doby (do první

textech v básni v próze *Záchvěv zimní* Stéphana Mallarméa. Nachazíme zde zrcadlo „hluboké jako chladná fontána, v pobřeží hadů ozlacených“²⁴¹. Vody znamenají feminizované zrcadlo, též zrcadlo, v němž hříšné ženy vzhlížejí na svou krásu a v němž jsou dokonce vidět i přízraky a různé démonické bytosti: „a snad bych uzřel nahý přízrak, kdybych nazíral dlouho.“²⁴² Zrcadlo je předmět démonizace a jenom na první pohled ukazuje to, co je originální obraz. Pečlivé nahlížení do něj je už procesem objevení démonického a je na hranici s činností okultismu. Tím se lyrický subjekt, který do něho nahlíží, může ztotožnit dokonce se samým d'áblem.

Interpretace Sergiuse Kodery ještě upozorňuje na to, že to může být Člověk (Narcis), který se naklání nad zrcadlem přírody. Tato interpretace dává důraz na revalorizace krásy člověka a jeho lásky, příznačné pro narcistickou bytost ve shodě s platónskou tradicí. V kontaktu s přírodou se člověk rodí jako narcistní a dvojaká bytost. Voda je metaforou zrcadla, ale není zrcadlem samotným. To, co v Ovidiově textu Narcisovi chybí, aby se poznal, je vlastně zrcadlo. Voda, do které se dívá, je „démonickým zrcadlem“, ukazujícím grimasu d'ábla. Zrcadlo bylo v Starověku pokládáno za předmět manipulace. V roce 1456 se objevuje *Buch aller verbotenen Kunst*²⁴³, ve které bylo napsáno, že se vyráběla zrcadla, v nichž každý mohl vidět to, co chce. Zrcadlo manipuluje personalitu a mate ji. Nahlízet svou podobu v zrcadle bylo dokonce pokládáno za hříšné.

Zrcadlo však v poezii dekadentů nechybí, právě naopak – vyskytuje se v různých variacích. Je to především předmět, do kterého lyrický subjekt nahlíží, aby uviděl svou krásu nebo ošklivost. Díky zrcadlu je buď lákán svým obrazem a ponořen do narcistické kontemplace (jedná se především o Dandyho) nebo je vyděšen svým dvojníkem, který mu připadá reálnější a skutečnější než jeho vlastní obraz. Dvojník se objevuje, aby zaplnil mezeru jak ve fikci, tak i v realitě. Zaplňuje i mezeru v řeči. Jedno slovo se objevuje, aby ukazovalo na to první, nějak se mu nadřadilo a vymazalo ho. Stejným způsobem i dvojník ničí prvotní obraz. Podle Mauricea Blanchota je sekundární obraz reálnější, je více božský než ten prvotní: „A přesto: nevypadá vždy obraz duchovněji než

poloviny 20. st.) Rozlišuje zrcadlo pro objevení krásy a dekorace v Středověku, zrcadlo jako předmět o sebepoznání v Renesanci a zrcadlo jako d'abelské a matící, zrcadlo anamorfozy (v moderní době).

²⁴¹ Srov. Mallarmé, S. Výbor z básní. Tiskem Em Stivína v Praze, 1899. Přel: Em. Šl. z Lešehradu, str. 27.

²⁴² Tamtéž, str. 27.

²⁴³ Tamtéž, str. 127.

odražený předmět? Není snad ideálním vyjádřením tohoto předmětu, přítomností osvobozenou od existence, formou bez látky? A není snad úkolem umělců, kteří se vyhošťují do iluze obrazů, idealizovat bytosti, pozvedat je k jejich netělesné podobě?²⁴⁴ Kopie ohrožuje originál. Někdy je kopií a dvojníků několik a tím je prvotní obraz fragmentován a bojí se sám sebe. Jeho obraz v zrcadle je víceméně anamorfotický. Zrcadlo ukazuje, ale většinou i skrývá.

Pro celý středověk idea o prezentaci vlastní krásy navazovala na úsilí o integraci ve společnosti. Později, v 18. století, se objevuje dandysmus, pro kterého bylo ukazování individuální krásy aktem prvořadé důležitosti. Intimita nabývá nový význam a senzibilita subjektu se stává velmi důležitou. Odraz v zrcadle znamená kult formy, t.j. kult estéta. Pro dandyho představují i ti ostatní zrcadlo, do kterého se dívá. Zrcadlo je to, co učí dandyho být dandym. Dorian Gray podotýká, že jenom povrchní lidé nesoudí podle vzezření. Pro něho je krása větší zázrak než duch. Krása „jedna z podob ducha“, je natolik autentická, že ani „nepotřebuje vysvětlení“. Ona prostě je a zrcadlo usnadňuje její zhodnocení a zachycení.²⁴⁵ Stendhalův Julien Sorel se učí v zrcadle jak vypadat bez jakékoliv sensibility. Pro Madame Bovary je zrcadlo místem, kde se spojuje se svými sny. Zrcadlo je také prostorem hry, kde se dandy nachází mezi snem a realitou a umožňuje vztah reálného s ireálným, snu se skutečností.

Na druhé straně je zrcadlo v literatuře modernismu i jakási anamorfóza, způsobem transformování obrazu do takové míry, že subjekt, který odraz v zrcadle vidí, jej začíná odmítat. Sekundární obraz konkuruje prvotnímu obrazu a je vlastně jeho smrtí. Dvojník má možnost umrtvit (zbít, zničit) prvotní obraz. Každá smrt nahání subjektu hrůzu a strach. Dokladem k tomu jsou už citované básně *Zrcadlo* Jiřího Karáska ze Lvovic z básnické sbírky *Sodoma* a báseň *Vidiny* P. K. Javorova ze sbírky *Ve bdění a ve snu*. S hrůzou se do zrcadla dívá i lyrický subjekt básně *Před zrcadlem*²⁴⁶ Jordana Stubela. Zrcadlo je personifikováno – ono je „staré“ a „dřímá“. Ještě k tomu v něm lyrický subjekt vidí stíny, nikoliv sebe, a je tím vyděšený. Zrcadlo jakožto „sen“ je ireálné a nemůže ukázat jasný obraz, ale jenom stíny. Je předmět manipulace a lži a součástí dekadentní atmosféry. V pokoji, v blízkosti zrcadla, se v tichu nachází ještě staré piáno a modré

²⁴⁴ Srov. Blanchot, M. Literární prostor. Praha, 1999, str. 350, přel: Marie Kohoutová a Michal Packo.

²⁴⁵ Srov. Wilde, O. Obraz Dorian Graye. Praha, 1999, str. 29, překlad: J. Z. Novák.

²⁴⁶ Srov. Stibel, J. V: Antologija na bǎlgarskija simvolizǎm. Sofija, 1995, str. 285.

obrazy. Personifikace zrcadla ještě navyšuje jeho moc manipulátora. Dívá se na lyrický subjekt a tato jeho činnost je zdůrazněna, protože je jí samotná báseň zakončená: „na stěně naproti jako sen“/“zrcadlo se na mě dívá v zlověstném dni“.²⁴⁷

V dekadentním světě může zrcadlo být i součástí filozofie o předmětech. V dekadentním světě se lyrický subjekt obvykle dívá na předměty jako na fetiše a upíná k nim pozornost jako k oduševnělým bytostem. Předměty jsou někdy dokonce i důležitější než lidé. V dotyku s materiálním se lyrický subjekt dostává i do transcendentna.

Zrcadlo anamorfózy zamlžuje. Je rušitelem zákonů a manipulátorem. V něm lyrický subjekt vidí nejasný obraz, který je nějakým způsobem navázaný na smrt a melancholii a děsí jej. V roce 1527 Parmidžanino maluje obraz *Autoportrét*, který je anamorfotický. Dürer vidí sám sebe jako Ježíše v agónii. Jiným takovým obraz je *Dva velvyslanci* od Holbeina z roku 1533. Tyto zmatené obrazy nutí svým způsobem i ke snění a halucinaci. Dívat se na předmět pod jistým úhlem je procesem smrti. Perseus mohl umrtvit Medúzu tím, že se na ni podíval pod úhlem, nikoliv frontálně. Podle Gastona Bachelarda je symetrie nástrojem snění, divadelní hry, a tak zmatení obrazů není ničím jiným než divadlem smrti²⁴⁸. Prostor anamorfotické hry je rozpolcený a defragmentovaný a vede diváka (pozorovatele) od rozumu k fantazii a snu. Tento prostor je schizoidní a produkuje dvojsmyslnost a odlišnost a proto je lyrický subjekt svým obrazem spíše zděšen a odmítá ho. Snaží se tímto způsobem zachovat svou celistvost, ale nemůže uspět. Z jiné strany zrcadla se na něho dívá dvojník, který nahání strach. Někdy jsou tito dvojníci a tyto obrazy výsledkem jedné už schizoidní psychiky. Obraz, který v zrcadle vidí je odlišný a on ho nechce poznat, nechce poznat sám sebe. Obraz, který v zrcadle vidí, je příliš materiální a stálý a lyrický subjekt takový není – má fragmentovanou a rozpolcenou identitu. Vidět se jako stálý obraz v zrcadle mu nahání strach.

Spatření se v zrcadle připomíná fotografii. Vidět se na fotografii znamená uvidět svůj poněkud umrtvený (mrtvý), ale stále ještě žijící obraz. Sekundární obraz v zrcadle je proto blízký i obrazu na snímku. O něm Roland Barthes píše, že má blízko k přízraku:

²⁴⁷ překlad náš.

²⁴⁸ Srov. Bachelard, G. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, str. 84.

„Fotografie (ta, kterou míním) představuje imaginárně onen velice subtilní okamžik, kdy vlastně nejsem ani subjekt, ani objekt, nýbrž subjekt, který cítí, že se stává objektem: prožívám tedy mikrozkoušenost smrti (parantéze): vskutku se stávám přízrakem.“²⁴⁹ Podle francouzského filozofa jsou fotografové dokonce „agenti smrti“ a samo fotografování je „smrtí“²⁵⁰, a dokonce fotografování lidí, t.j. portrétování lidí, je vytváření mytologie - nasazení „masky“ na tvář.²⁵¹ Proto je obraz na snímku poněkud jiný, jedná se o obraz-dvojníka. V literatuře by se snad nejlépe toto tvrzení mohlo ilustrovat příběhem Williama Wilsona ze stejnojmenné povídky Edgara Allana Poea. William Wilson má dvojníka, se stejným jménem, který se mu podobá a nastupuje do školy ve stejnou dobu atd. Avšak má tichý hlas, o mnoho tišší než on. Když dvojník mluví, jeho slova působí jako echo slov hlavního hrdiny. Během celé povídky není jasné, zda je kopie výraznější než originál, nebo naopak. Vypravěč, sám William Wilson, dává najevo, že obraz-originál se svého dvojníka bojí. Nakonec se v něm zrodí chuť ho zabít. Udělá to, ale po smrti dvojníka se v pokoji ihned objeví zrcadlo, ve kterém obraz-originál vidí svůj vlastní obraz, identický s dvojníkem, který ale nyní již mluví hlasitě. V zrcadle William Wilson vidí stále živý obraz umrtveného (zabitého), ten je tak stále živý. Umrtvit (zabít) kopii je nemožné, protože to znamená umrtvit (zabít) svůj vlastní obraz. Ze zrcadla mluví jeho svědomí: „Existoval jsi ve mně – a hle, moje smrt ti v tomto obraze, který je tvým vlastním, zjevuje, jak jsi dokonale zavraždil sám sebe.“²⁵² Kopie je výraznější než originál, obraz na snímku živější, než obraz vyfotografované osoby. Umrtvit kopii znamená přispět k vlastní smrti a smrti osobnosti vůbec.

Originál a kopie jsou natolik propletené, že formují labyrint. Sama osobnost je nakažlivá – člověk vidí všude jenom sebe. Je natolik zaujatý svými činnostmi, že nakonec neví, zda je to on, který je dělá, nebo ten druhý, jenž nese jeho jméno. Každý člověk se jakoby ztrácí ve své vlastní personalitě, a tím se objevují i jeho dvojníci: „A tak moj život je stálým únikom a všetko strácam a všetko patrí zabudnutiu, alebo tomu druhému.“²⁵³ Objevení dvojníků vede dokonce i k bláznění a halucinacím. To je někdy důsledkem toho, když se někdo zamiluje do nebezpečné osoby, popřípadě do silné často

²⁴⁹ Srov. Barthes, R. Světla komora. Poznámka k fotografii. Praha, 2005. přel. Miroslav Petříček, str. 21.

²⁵⁰ Tamtéž, str. 36

²⁵¹ Tamtéž, str. 38.

²⁵² Srov. Poe, A. E. Démon zvrácenosti. Detektivní a jiné senzační příběhy. Praha, 1999, str. 53.

²⁵³ Srov. Borges, L. J. Labyrint. Bratislava, 1992, přel. Nelida Noskovičová a Ján Buzássy, str. 12.

tvůrčí osobnosti, často osobností tvůrčí. Například dívka, zamilovaná do Borgese, jej začíná vidět v zrcadlech ve svém pokoji. Nakonec se zblázní: „Teraz som sa práve dozvedel, že sa pomiatla a že má v spálni zastreté zrkadla, lebo v nich vidí moj obraz, ktorý sa zmocňuje jej obrazu a chvěje sa, a mlčí a vraví, že ju magicky prenasledujem.“²⁵⁴

Vidění obrazu v zrcadle navazuje těsně na motiv zraku. Pomocí zraku se lyrický subjekt vidí a (ne)poznává v zrcadle. Oči se zde objevují jako metafora lásky. Člověk vidí sám sebe nejlépe, když se zhlíží v očích druhého, v jeho zřítelnicích. Neustálé dívání se do očí druhého ale umrtvuje (zabíjí). Tímto způsobem vlastně umírá tragicky i Narcis, který neumírá z lásky k sobě, ale z dívání se do vody, ve které vidí svůj obraz, svůj pohled.

Lyrický subjekt je mrtvý ve světě, ve kterém žije. To většinou ukazuje i jeho podoba v zrcadle z básně *Spleen* – to je obraz jenom o několik vteřin přeživší smrt svých mrtvých předků – obraz, který je spíš ze světa mrtvých než živých. Ten obraz se nachází na hranici života a smrti:

„A stavím kroky své před zrcadlem. Mám krásu
všech smrti propadlých, již přečkali svou dobu.
o vteřin několik jsem přežil mrtvé. V slunce
zřím nyní zcizeně, jak svítí v moji mdlobu.“

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Spleen*)²⁵⁵

Tento obraz je odrážený nadvakrát – jednou skrze zrcadlo a podruhé skrze oči, ve kterých svítí slunce. Sluneční paprsky pronikají do očí a jsou podruhé reflektovány zrcadlem a zase se do očí vrací. Takovým způsobem je subjekt koncipován ještě navíc nejasným a sekundárním způsobem, což je i námětem těchto básní. Narcis není zamilován do sebe, v zrcadle hledá svou podobu, která se ale jeví jako nejasná, a tím se

²⁵⁴ Tamtéž, str. 16.

²⁵⁵ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Sodoma. Praha, 2002, str. 20.

rozpadá a mizí. Známa teorie mýtu o Narcisovi Pascala Quignarda²⁵⁶, interpretuje subjekt tohoto mýtu jako bytost fascinovanou svým vlastním pohledem upřeným na vodu a nikoliv jako zamilování se do sebe sama. Naléhavé dívání se do očí druhého přivádí smrt. Obraz, jenž se dívá s naléhavými či pronikavými očima, nacházíme, i ve fotografii. Je blízký pohledu blázna, jak se o tom zmiňuje zase R. Barthes: „Pokud je pohled naléhavý (a tím spíše pokud trvá a pokud spolu s fotografií prochází Časem), je vždy virtuálně vykořeněný: je současně účinkem pravdy a účinkem bláznovství.“²⁵⁷ Naléhavý pohled se víceméně stává znakem šílenosti lyrického subjektu. Pohled je v dekadentní poezii jak metaforou lásky, tak i metaforou smrti. Není v dekadentní poezii smrt vždycky navazující a referující na lásku? Můžeme ostatně uvést příklady.

V básni *Čarodějnice* P. K. Javorova je duše lyrického subjektu umístěna do očí jeho milenky: „moje duše je v tvých tichých dvou očích.“²⁵⁸ Pro subjekt jsou oči symbolem a metaforou lásky. Báseň *Oni nepromluví* Nikolaje Lilieva zobrazuje oči jako „uschlé prameny“²⁵⁹, které nemohou mluvit. Prameny bez vody jsou metaforou nešťastné lásky. Lyrický subjekt z básně *Bílá carevna* Siraka Skitnika si přeje, aby ho jeho milenka milovala „více než zřítelnicí jejích očí.“²⁶⁰ Ve zřítelnicích oka se nejlépe může ten druhý vidět, když se dívá do očí milovaného. Báseň *Utišení*²⁶¹ Dimitra Bojadžieva a *Zelené oči*²⁶² Jiřího Karáska ze Lvovic ukazují oči milenky, které okouzlují, uvádějí do halucinace, mají magickou moc. Láska je extatická a vede k smrti. Někdy je pohled i metaforou smrti. V básni *Smrt* P. K. Javorova, je smrt nazvaná „pohledem, záhadně bezedným“²⁶³, který se odráží v nebi jako do zrcadla. Tím se naznačuje, že lyrický subjekt vchází pohledem do smrti a do většího poznání, do nebe. Smrt svítí a odráží se v nebi jako v zrcadle. Brána do nebe je světelná, sama smrt svítí, je bránou, vedoucí k

²⁵⁶ Srov. Quignard, P. *Sex i užas*. Sofija, 2000.

²⁵⁷ Srov. Barthes, R. *Světla komora. Poznámka k fotografii*. Praha, 2005, str. 104, přel: Miroslav Petříček.

²⁵⁸ Srov. Javorov, K. P. In: *Antologija na bǎlgarskija simvolizǎm*. Sofija, 1995, str. 30.

²⁵⁹ Srov. Liliev, N. In: *Antologija na bǎlgarskija simvolizǎm*. Sofija, 1995, str. 138

²⁶⁰ Srov. Skitnik, S. In: *Antologija na bǎlgarskija simvolizǎm*. Sofija, 1995, str. 112.

²⁶¹ Srov. Bojadžiev, D. In: *Antologija na bǎlgarskija simvolizǎm*. Sofija, 1995, str. 89.

²⁶² Srov. Karásek ze Lvovic, J. *Sexus necans: kniha pohanská*. Praha, 1921, str. 11.

²⁶³ Srov. Javorov, K. P. In: *Antologija na bǎlgarskija simvolizǎm*. Sofija, 1995, str. 31

tajemství, nikoliv k peklu. Tento motiv je charakteristický pro celou Javorovou poezii. Pohled jako metafora smrti a hlubokého poznání je znázorněn i v básni *Adamitská píseň* Teodora Trajanova, v níž se v očích lidí blýská „poznání Hádu“²⁶⁴, tj. poznání smrti, anebo dokonce i buddhistické poznání, věčné a mystické. Ve všech básních vidíme oči jako metaforu buď smrti, nebo lásky, umísťující, určující a směřující city lyrického subjektu.

Z těchto důvodů je i subjekt z básně *Sfinx* lákán pohledem Sfingy. Podobně je naznačena i jeho snaha utéct do smrti, do jiného světa. Téma dvojníka je u P. K. Javorova také nahlíženo skrze motivy zrcadla a zraku, ale ještě výrazněji v jeho básních po r. 1904. Zrcadlo je reflektováno v řadě jiných víceznačných obrazů a motivů – „špinavé vody“, „vody bezbřehé“ (básně *Vidiny*, *Ty vinu neneseš*), okno (báseň *Ledová stěna*), oči (básně *Dvě oči líbezná*, *Noc*, *Ty budeš v bílém*, *Přijď*, *Sen*, *Sfinx*).²⁶⁵ Sám symbol zrcadla je viditelný jenom v básni *Ty vinu neneseš*, smyslové napětí je způsobeno spíš duplikacemi tohoto symbolu, jejichž pulsace je cítit v celé Javorově poezii. Hledání dvojníka je také tématem básně *Návštěva* Jiřího Karáska ze Lvovic. Tento dvojník nahání hrůzu subjektu právě svým neúhybným díváním se do jeho zraku. Zrak se jeví jako metafora zrcadla, do kterého se subjekt dívá, aby našel svou podobu. Slovo zrak se zopakuje třikrát v popisu dvojníka:

„Nehleď tak dlouze teď v můj zrak!“

...Jeho máš rysy ve tvářích, ...

Jeho máš zrak- - -“

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Návštěva*)²⁶⁶

P. K. Javorov toto téma rozšiřuje ještě víc – dvojník je hledán v obraze milenky, ale také i ve světě kolem, ve snech a ve vodách. Důraz je však kladen na ojedinělost subjektu a na nemožnost najít svůj ekvivalent ve světě. Podle Klea Protochristova téma

²⁶⁴ Srov. Trajanov, T. In: *Antologija na bǎlgarskija simbolizǎm*. Sofija, 1995, str. 70.

²⁶⁵ Srov. Javorov, K. P. *V bdění i ve snu*. Praha, 1997.

²⁶⁶ Srov. Karásek ze Lvovic, J. *Sodoma*. Mladá fronta, Praha, 2002, str. 56.

dvojníka přímo navazuje na motiv absenční prezence subjektu²⁶⁷. Není náhodou, že tento subjekt nejenom nemůže najít svůj protějšek, ale odmítá přijmout i svůj vlastní obraz. Subjekt neustále hledá, ale má také strach z nalezení sebe sama.

Nesmíme zapomenout i na jedno důležité téma, které se vyskytuje v dekadentní poezii v souvislosti s motivem zrcadla, a to téma času. Podle Klea Protochristova, „zrcadlo je marnotratník, rozptylující obrazy objektů, kteří se v něm odrážejí.“²⁶⁸ Lyrický subjekt z básně *Spleen* přežil mrtvé jen o několik vteřin. Zrcadlo vlastně odráží to, co má – obraz, ve kterém současnost zahrnuje v sobě minulost a věčnost, také i budoucnost.

Touha po splynutí s budoucností je tématem i ve splynutí s věčností a božskostí. Člověk (druhotný obraz) chce splynout s Bohem (prvoobrazem), přenést se do světa věčnosti. To je vlastně snaha každého člověka během celého jeho života. Ten motiv se objevuje i v básni *Okna* Stéphana Mallarméa. Lyrický subjekt touží po světě za okny, tj. za zrcadlem. V této básni jsou okna metaforu zrcadla. Svět za okna je věčností:

„Zda nějak možno jest, ó Já, jenž hořkost znám,
vylomit křišťál, napadaný netvorem,
a prchnout se svými dvěma křídly bez peří,
– třeba bych i za věčnosti padnout měl?“²⁶⁹

(Stéphane Mallarmé: *Okna*)

Svět za zrcadlem láká a vábí. Zrcadlo je mezníkem reálného světa a věčnosti. Celý život člověk po tomto světě touží. Proto je i poněkud rozpolcen mezi minulost a současnost, která je zároveň už i budoucností. Nahlížení do zrcadla se stává iniciačním

²⁶⁷ Srov. Protochristova, K. *Ogledaloto – literaturni, metadiskursivni i kulturnoistoričeski traektorii*. Plovdiv, 2004, str. 179.

²⁶⁸ Tamtéž, str. 113.

²⁶⁹ Srov. Mallarmé, S. *Výbor z básní*, Praha, 1899, přel: Em. Šl. z Lešehradu, str. 5-6.

aktem přechodu do jiného světa, naznačeného buď prázdnotou v zrcadle, nebo fragmentovaným obrazem, který subjekt vidí. Obraz v zrcadle nemůže být identický s prvotním obrazem, protože je už jeho další podobou, bližší věčnému obrazu, se kterým chce splynout. A k tomu stačí jen přejít přes zrcadlo do světa za ním, do světa věčnosti, plnosti a duchovnosti.

Zrcadlo jako uchovovatel krásy se ukazuje i v románu Oscara Wilde *Obraz Doriana Graye* (1891). I když je tu zrcadlo nahrazeno obrazem dandyho Dorian Graye. Dandy si váží především své krásy a přeje si zůstat mladý. Jeho přání se uskutečňuje, – obraz stárne, ale on sám nikoliv. Zrcadlo ale reflektuje i morálku. Krev z vražd, jichž se Dorián dopustil, se zobrazuje na plátně. Věčná krása v reálném světě není možná. Obraz se stává jeho svědomím, které ho činí nešťastným: „Pouhá vzpomínka na ně mu zničila mnohý okamžik radosti. Chová se k němu jako svědomí. Ano, to je jeho svědomí. Zničí je.“²⁷⁰ Dorian zničí svůj obraz a předtím rozbije i stříbrné zrcadlo na zemi. Ničení obrazu znamená jeho smrt. Obraz jako zrcadlo nemůže zaniknout, neboť umění je věčné a ztělesňuje lidskou krásu.

Lyrický subjekt v dekadentní poezii je sám zrcadlem celé společnosti. V jeho duši se odrážejí emoce celého národa. Jedinec přichází, aby se postavil proti společnosti, ale zároveň přitom ukázal její touhy a zármutky skrze svou duši, která je zrcadlem. Duše je korektiv morálky dané společností, a proto se mění i skrze jeho obraz v zrcadle. Zrcadlo ukazuje to, co subjekt vlastně má – „mám krásu všech smrti propadlých“. Ukazuje v první řadě morálku lyrického subjektu, která se pak projevuje jiným způsobem, a to v jeho zevnějšku. De facto když lyrický subjekt stojí před zrcadlem, zrcadlo nahlíží do zrcadla. Jedno zrcadlo se dívá do druhého, a tím se obraz v zrcadle ukazuje ještě navíc jako zmatený a anamorfotický.

Lyrický subjekt z básně *Rytířský zámek* cítí v sobě „pláč několika generací“.²⁷¹ Jeho duše zahrnuje smutky minulých generací, přitom žije v současnosti a chce se dotknout i věčnosti. Tím se v básnickém cyklu *Písně k probuzení* (1921) tvoří metafora lyrického subjektu jakožto jezero. Jeho touha být vodou naznačuje jednak to, že touží po ženskosti a androgynitě, jednak po věčnosti: „Já chci být jezero/ chci být věčnost ve

²⁷⁰ Srov. Wilde, O. *Obraz Doriana Graye*. Praha, 1999, přel: J. Z. Novák, str. 245.

²⁷¹ Srov. Jasenov, Ch. In: *Antologija na bălgarskija simbolizăm*. Sofija, 1995, str. 229.

věčném smutku.²⁷² Přitom se zmiňuje, že chce být „věčným Bohem“, tj. chce být ve světě za zrcadlem, světě věčném a nikoliv přechodném. V tomto smyslu se voda zase ukazuje jako metafora božského a nepřechodného a zároveň jako metafora klamnosti. Vodní příroda je dvojaká. Podle Gérarda Genetta je voda místo všech klamů a nestálostí, implikuje ambivalenci obrazu Narcise a jeho ambivalentní emoce, když se vidí ve vodě: „L'eau est le lieu de toutes les traîtises et de toutes les inconstances: dans le reflèt qu'elle lui propose, Narcise ne peut se reconnaître sans inquiétude, ni s'aimer sans danger.“²⁷³ V celé moderní poezii se začínají vody objevovat jako stojaté, ale i jako pohyblivé. Je zde jakási snaha ze strany lyrického subjektu splynout s vodami jako s věčností. Často se objevuje obraz rybáře nebo člověka v bárce – například v poezii Karla Hlaváčka (báseň *Rêverie*²⁷⁴) a v poezii Emanuela Popdimitrova (báseň *Rybář*²⁷⁵). Rybář nebo člověk ve vodě obvykle po někom teskní – po blízkém příteli v básni Hlaváčka nebo po mrtvé panně v básni Popdimitrova. Vody jsou vnímány melancholicky. Jejich vlnění nebo stojatost vede u lyrického subjektu k melancholii. Splnutí s vodou je jakási forma věčnosti – v básni *Moře*²⁷⁶ E. V. Popdimitrova lyrický subjekt přímo naznačuje, že večer, když moře zpívá svou píseň, se sám čas zastavuje a přichází věčnost. Mýtus Narcise v moderní poezii je transformován takovým způsobem, že lyrický subjekt zaplňuje mezeru v jazyce a splývá s přírodou a s věčností. Jeho splnutí nemá erotický charakter, ale spíš charakter intelektuální, o čemž se zmiňuje i Gérard Genette: „Il ne vit pas son abîme, il le parle, et triomphe en esprit de tous ses beaux naufrages.“²⁷⁷ Barokní uchopení existence ovlivnilo jak literaturu romantismu, tak i dekadence a především lze v této koncepci hovořit o splnutí tvůrce s univerzem jako s věčností.

V celé moderní poezii je narcistická personalita užita jako maska, za kterou se skrývá básník symbolista. V básni *Přitahuj mě, vlno*²⁷⁸ Nikolaje Lilieva je tento proces viditelný. V něm je „stříbrné jezero“ pojato jako zrcadlo bledých tváří, a tím se miní

²⁷² Tamtéž.

²⁷³ Srov. Genette, G. *Figures I*. Paris, 1966, str. 21.

²⁷⁴ Srov. Hlaváček, K. *Mstivá kantiléna*. Pozdě k ránu. Žalmy. Praha, 2001, str. 46.

²⁷⁵ Srov. Popdimitrov, E. V: *Antologija na bălgarskija simvolizăm*. Sofija, 1995, str. 130.

²⁷⁶ Tamtéž, str. 125.

²⁷⁷ Srov. Genette, G. *Figures I*. Paris, 1966, str. 28.

²⁷⁸ Srov. Liliev, N. V: *Antologija na bălgarskija simvolizăm*. Sofija, 1995, str. 140.

bledých tváří básníkůvých. Tvář, která se ohlíží, je tvář básníka-symbolisty. Mýtus narcismu je převzatý a žije svůj vlastní život v dekadentní tvorbě. Obecně řečeno Narcis bývá ztotožněn s básníkem symbolistou. Navíc: jezero má „stříbrnou“, ale i „bílou“ barvu. Je tím vyjádřeno, že vody, ve kterých se básník zhlíží, jsou čisté. Pro kontemplaci básníka je důležité, aby mohl zkoumat a studovat svůj obraz v čistých vodách. Význam pro něho má zejména jeho personalita, kterou velmi dobře poznává na rozdíl od řeckého Narcise. Podobným příkladem může být i báseň *Fontána lásky*²⁷⁹ Ljudmila Stojanova. V ní se setkáváme s pustým světem, v němž se básník ocítá sám se svou tvorbou. Jeho srdce je fontána, do níž se dívá Narcis. Její vody jsou čisté a hluboké. Rozpoložení lyrického subjektu lze těžko pochopit. Narcis zde představuje spíš figuru, která zobecňuje duchovný aristokratismus básníka. Čistotou a průhledností vody se zabývá i Gaston Bachelard ve studii *L'eau et les rêves*. Podle něho je kontempace čisté vody znakem hledání nějakého ideálu. Lyrický subjekt se do ní noří, aby se naplnil energií. Voda je „comme la fraîcheur du texte – dépend de l'écrivain et non pas du sujet traité.“²⁸⁰ Lyrický subjekt se dívá do vody, hluboké jako moře, jakoby do textu, do něhož se otiskuje anebo reflektuje sám sebe. Není náhodou, že se v celé symbolistické poezii velmi často opakuje nejenom obraz vody a jezera, ale i nebes. Podle Bachelarda jezero může být jako podzemní nebe – lákající a vábíci svou hloubkou: „Le lac souterrain rêve par le poète visionnaire donnera ainsi un ciel souterrain... L'eau dans le symbolisme sait tout réunir.“²⁸¹ Lyrický subjekt se naklání nad vodu a medituje, a tímto způsobem se dívá (nahlíží) i do nebes. Hledá tak jednak věčnost, jednak sebe jako Tvůrce ve věčnosti. Zájem o tyto prvky matérie implikuje zájem o vidění budoucnosti. Akt dívání se do vody je narcistní a každý narcistní akt je nějakým způsobem „catoptromancie naturelle.“²⁸² Ve vodě se vidí jednak lyrický subjekt, jednak se tam odráží celé univerzum. To jsou dva různé narcistní akty, které Bachelard nazývá „narcisismus individuální“ a narcisismus kosmický.²⁸³

²⁷⁹ Srov. Stojanov, L. V: Antologija na bálgarskija simvolizăm. Sofija, 1995, str. 182.

²⁸⁰ Srov. Bachelard, G. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, str. 199.

²⁸¹ Tamtéž, str. 203.

²⁸² Tamtéž, str. 35.

²⁸³ Tamtéž, str. 40.

Téma nešťastné lásky se ženou-dítětem a motiv zraku jako zrcadla zachytil i Paul Verlaine. Dokládá to jeho báseň *Child Wife*²⁸⁴. Milenka-dítě opouští subjekt a přitom se opět stává důležitým motivem zrak-zrcadlo. Nahlížení do zraku druhého znamená ponoření se do lásky, nalezení lásky. Jejich zraky Paul Verlaine srovnal se „zrcadly modravými“. Modro tady symbolizuje něhu lásky, ale lásky končící. Výsledkem je smutek pocíťovaný subjektem a melancholie, mířící k prázdnotě.. Melancholie je nahlížená i skrze vzpomínky a v básni *Slavík* se podobá „žlutnoucím listům srdce“. Tato báseň ukazuje moment nahlížení do vody – smutného filozofování, neukazuje však zamilovanost do vlastního já. Lyrický subjekt opírá své sokratovské čelo o hladinu vody, o „zašlé zrcadlo“, aby našel pravdu. V melancholii však ztrácí sám sebe. Nešťastné vzpomínky na lásku odkazují na ztracenou část osobnosti, na což odkazuje i smutná píseň slavíka. Tato píseň je v opozici s mlčením subjektu. Nejedná se o proces narcistický, ale proces filozofický, který v sobě nese sokratovskou ironii.

Na rozdíl od Peja Javorova, Charles Baudelaire uvádí milence jako dvojici zrcadel a přitom je metafora ještě nahlížena i pomocí jejich zraků upřených na sebe. A v tom je krása věcí:

„mámt', abych milence horlivě upoutala,
dvě čistých zrcadel, v nichž nabude vše krás:
svých očí, očí svých velikých věčný jas!“²⁸⁵

(Charles Baudelaire: *Krása*)

Špinavé vody a nejasné, zastíněné zrcadlo u Javorova, je u Baudelairea změněno na „čisté“. Zrcadlo je metafora lásky a dokonalé krásy. Obraz milovaného se jeví vždy jako krásný v očích milujícího. Subjekt má přitom zvýrazněnou sensibilitu – je stále zdůrazněna důležitost vnímání a vůní, bez nichž je harmonie nemožná. To ale není

²⁸⁴ Srov. Verlaine, P. Slova na strunách. Praha, 1968, str. 81.

²⁸⁵ Srov. Baudelaire, Ch. Květy zla. Praha, 1997, str. 13, přel: Viktor Dyk.

typické pro Javorovův subjekt – tomu chybí možnost vnímání, opakuje se stále motiv nemožnosti slyšení a vidění.

Bezpochyby proces vnímání světa pomocí barev a vůní je nejvíce viditelný v tvorbě Arthura Rimbauda. Na to odkazují básně *Samohlásky* a *Génies*. Báseň *Génies*²⁸⁶ opakuje motiv zraku v popisu obrazu génia, který je „láska, dokonalá a znovunalezená míra, nádherný a netušený rozum a věčnost: milovaný stroj osudných vlastností.“ V jeho zraku se odráží celý svět, génies všechny miluje, je ke všemu citlivý. Vidíme subjekt sensitivní a křehký jako krystal, v němž se vše odráží. Důraz je kladen nejenom na pohled, ale i na světlo v něm. Tento moderní subjekt je drahocenný kámen, vysílající světlo; světlo ze světa přijímá a zase ho odráží. Subjekt Rimbaudovy poezie je velmi senzitivní ke světu kolem sebe a proces zrcadlení se často děje i na základě metafor zrcadlo-poklad a zrcadlo-vody-bláto, jako je to například v básni *Výprodej*²⁸⁷. Byl už zmíněn sklon subjektu k hledání bohatství, právě v tomto se odráží i sklon ke snadnému zbohatnutí. Skrze pojetí drahocenných kamenů je vlastně vytvořena i vynikající metafora bláta-zrcadla, které je „červené a černé, jako když lampa odchází sousední místností, jako poklad v lese!“ Přitom se toto bláto nachází ve městech pravděpodobně v souvislosti se subjektem rolníka, který putuje po orientálních městech, aby tam našel práci, ale cítí se tam jako cizinec, protože koná těžkou práci. V tomto smyslu je subjekt-rolník zrcadlem obráceným ke světu – vnímá sensibilitu města, popisovaného později spíš jako vesnice.

4.4. Narcis jako melancholik. Melancholie lyrického subjektu v dekadentní poezii. Stíny a dvojnictví

Melancholie je téma do velké míry narcistní. Co se tím míní? Toto téma je oblíbené v mnoha oblastech humanitních věd a je často diskutováno. Moderní literatura v něm vidí téma narušené personality a uvádí řadu typů melancholika, které se často v moderní tvorbě vyskytují: melancholický princ (koření v tragédii *Hamlet* (1601) Williama Shakespeara), melancholický student nebo příliš vzdělaný člověk, zamilovaný

²⁸⁶ Srov. Rimbaud, A. Doušek jedu. Výbor z díla. Praha, 1985, str. 171.

²⁸⁷ Tamtéž, str. 179.

do svého poznání, melancholický Narcis. Církev melancholii pokládala za morální slabost a zbraň ďábla, kterou používá, aby uváděl lidi do smutku a života bez cíle a smyslu. Na základě toho byly používány i různé způsoby léčby tohoto stavu. Nás však bude zajímat, jakým způsobem se projevuje v literární tvorbě a prolíná se tak i se stavem narcisismu.

Melancholie se projevuje obecně jako smutek v duši lyrického subjektu anebo jinými slovy – jako splín. Tento subjekt je často v zadumání nakloněný nad vodou anebo nad zrcadlem. V malířství se objevuje řada obrazů se postavami v zadumání, např. obrazy *Melancholie* a *Meditace* Domenico Fetiho, *Sfinga* Františka Tavika Šimona a *Melancholie* Albrechta Dürera.

Melancholie se projevuje také jako stav, ve kterém subjekt objevuje dvojníky, stíny anebo přízraky v realitě. Při objevení se dvojníků se ještě jedná i o vztah mezi melancholickými subjekty a jejich objekty lásky. Smrt se v této souvislosti objevuje často v rozpolcenosti a dokonce rozpadu těla. Ne jedenkrát se jedná i o jejich smrt. Láska melancholika je smrtelná a morbidní. Takovým způsobem vysvětluje různé melancholické nemoci i psychoanalytik Sigmund Freud v článku *O narcismu*²⁸⁸. Například hypochondria se projevuje jako nemoc, při níž subjekt projevuje lásku k určitým částem svého těla, které ještě k tomu pokládá za nemocné. Tyto nemoci mají blízko k šílenství jako k moderní kategorii a v 18. století „when James Boswell entitled his weekly column in the London Magazine *The Hypochondriack*, he was invoking a concept and a condition which had become part of the language of everyday experience, social interaction, and personal reflection.”²⁸⁹ Šílenství je jednak reakcí na společnost, která je nemorální a zkažená a jednak divadelní akt, jak o tom píše Jeremy Schmidt, “hypochondria was little more than a set of theatrical behaviours and inflated complaints, deceptively scripted in medical language.”²⁹⁰ Hypochondria vyjadřovala určité chování, které chtělo svou odlišností a blízkostí k šílenství a melancholii naznačit zkaženost společnosti. Nemocní však měli určitý diskurs, který artikuloval personalitu a formoval ji. V základech řeči nemocných je jazyk jako entita, jejíž logika řídí pevnou víru v sebe a

²⁸⁸ Srov. Freud, S. *Otvád principa na udovolstviato*. Sofija, 1992, str. 15-39, přel: Margarita Dilova.

²⁸⁹ Srov. Schmidt, J. *Melancoly and the care of the soul. Religion, Moral philosophy and Madness in Early Modern England*, Aldershot, 2007, str. 152.

²⁹⁰ Tamtéž, str. 153.

upřednostňuje vzájemně se podmiňující řešení a soudy. Chování těchto melancholických lidí se do jisté míry spojuje s nějakou irrealitou bytí a imaginárností. Umí zacházet s různými druhy řeči – komickou a tragickou, vysokou a nízkou a tím se jejich nemoc občas stává spíše vstupem do imaginárna. Projevuje se určitým chováním před ostatními, kteří nemohou rozeznat, jestli je člověk skutečně nemocný, anebo jen hraje divadlo. Není náhodou, že Molièrova komedie *Le malade imaginaire* (česky *Zdravý nemocný* 1673) byla v 18. století přeložená do angličtiny jako *The Hypochondriack*.

V literatuře se během celého 18. století výrazně objevuje figura melancholického prince. Melancholický princ je hlavním hrdinou tragédie *Hamlet* (1604) Williama Shakespeara, který se opětovně objevuje několikrát v knize *Lásky absurdné* (1929) Jiřího Karáska ze Lvovic. Jak Hamlet, tak i melancholický princ Albert v *Láskách absurdních* žijí na pomezí dvou světů – reálného a světa Snů. Oba se nacházejí ve stavu melancholie, blízkého stavu šílenství. Jiří Karásek začíná vyprávění o princovi nejprve vyprávěním o „království spleenu“, ve kterém žije, vyvíjí se, a dokonce i panuje. Nejsou v něm skoro žádné rostliny, žádné slunce: „Kraj nehostinný, opředený barbarskými legendami a mýty plnými neurvalé síly. V jednotvárné jeho přírodě převládala jen truchlivá zeleň a zasmušilá samotářská hněď. Černaly se v ní hluboké hvozdy a půdu pokrývaly chudé mechy, lišejníky a nízké plazící se keře, ale většinou nebylo slunce ani vidětí“.²⁹¹ V tomto tichém kraji moře je nehybné a všechny předměty jsou pokryty „chimérickým světlem“. Tak vypadá kraj námořníků a básníků, kteří se svým chováním podobají melancholickému princovi: „Nehovorní, málo se zajímající o vnější svět, jenž byl pochmurný, zvykli se zabývat sami sebou, svými myšlenkami...“²⁹²

Svět melancholika je uzavřený. Žije vlastně ve dvou světech – v reálném, který ho nezajímá, a ve svém světě Snů, kde se všechno zdá být jiné. Osamocení a život ve vlastním světě je pro chování melancholika velice příznačné. Věci ho nezajímají, jen jejich stíny, které se odrážejí v jeho nitru: „Teprve když byl sám, stíny braly na sebe podobu. Nabývaly barev. Oživovaly v matných fantasmagoriích Soumraku, kdy se křísilo vše mrtvé a neviditelné, a pomíralo vše živoucí a existující.“²⁹³ V jeho světě se reálné věci mění ve stíny, které jsou živější než každý živý obraz v realitě. V tomto

²⁹¹ Srov. Karásek ze Lvovic, J. *Lásky absurdné: legendy, psané v letech 1896-1900*. Praha, 1929, str. 58.

²⁹² Tamtéž, str. 59.

²⁹³ Tamtéž, str. 67.

melancholickém světě mají všechny věci šeré kontury, což bude viditelné i v jiných dekadentních dílech, o nichž se zmíním.

Melancholik také necítí žádnou lásku k lidem, pouze ke své matce. Projevuje lhostejnost ke všemu, i když vykonává své činnosti dobře, je bez zájmu. Nic, co je v reálném světě, není pro něj zajímavé, vše je marné. Radost nachází jen ve svých snech a ve chvílkách osamocení. Konverzace s lidmi ho nebaví, jen být v osamocení s matkou. Když princ Albert onemocní, matka je přítomna u jeho postele. Jeho matka je také melancholická, se zklamanými nadějemi. Princ pro ni představuje jedinou naději pro nalezení smyslu života, ale i ta se jí zdá klamná, neboť se v jejích očích víceméně podobá svému otci, kterého ona nenávidí.

Jako Narcis tak i princ Albert se dívá do vody a celé království se nachází blízko vody. Hledá prince Wittelsbacha, se kterým potom vede dialog o marnosti života.

Téma melancholického prince je interpretováno i bulharským moderním básníkem Kostou Todorovem v básni *Já, smutný princ Dánska*²⁹⁴. Tato báseň je vlastně interpretací Shakespearova dramatu. „Smutný“ a „šílený“ princ hledá Ofélii a klade si otázku, přičemž adresát otázky není jasný a nechává otázku otevřenu: „Vzal sis utopenou Ofélii a našla už ona konečně klid?“ Tato otázka je jako by byla kladena vodám, pohlcujícím vodám, v nichž se utopila Ofélie a které klamaly i Narcise. Vody klamné, omamné a démonické jsou metaforu zrcadla. Celá báseň vyvolává hrůzu a melancholii a šílený dánský princ svým chováním uvádí vše do „mystického chaosu“. Pohybem na hranici dvou světů se Hamlet i Ofélie ocitají blízko smrti. Princ je bytost, která předurčuje celou tragiku morálně zkaženého života v paláci. Vstupuje do různých diskurzů – na začátku si všichni myslí, že žertuje a všechno je vlastně jeho výmysl, a potom už chápou, že nic nepředstírá a jeho šílenost je odhalená. Jeho chování je nakažlivé – následuje po něm řada nešťastných událostí jako smrt Ofélie aj.

Druhý podobraz melancholického Narcise je melancholický muž v zadumání. Tento obraz se objevuje v řadě básní: *Stín stromů na řece, tonoucí v mlze siné*²⁹⁵ Paula

²⁹⁴ Srov. Chadžichristov, I. V: Antologija na bălgarskija simbolizăm. Sofija, 1995, str. 260.

²⁹⁵ Srov. Verlaine, P. Slova na strunách. Praha, 1968, str. 72.

Verlaina, *Slza*²⁹⁶ Arnošta Procházky a *Zimní melancholie*²⁹⁷ Stanislava Kostky Neumanna. Obvykle má melancholický muž z těchto básní velkou lebku nebo studené čelo, nakloněné v zadumání. V různých básních se nacházejí různé konotace poukazující na mráz čela, což vede k pocitu morbidity a smrti. Čelo poutníka ve Verlainově básni je „bledé“, a v Procházce básni „voskové“ a „ledové“. Na lebce lyrického subjektu z básně Stanislava Kostky Neumanna stojí „šedý rytíř“, což považujeme za personifikaci melancholie. Šedá barva je klíčová k popisu jak melancholických obrazů, tak i melancholické krajiny a atmosféry v dekadentní poezii:

„Šero v cele, šero venku,
šeré nebi v dál se šíří,
liný valčík bílých bodů
před oknem jen tiše víří.

A v mé lebce unavené
šerý rytíř v snění sedí,
přes oči své šeré spustil
ocelové šeré hledí.“

(Stanislav Kostka Neumann: *Zimní melancholie*)

Muž v zadumání, který se v melancholii dívá na šerou oblohu, se objevuje i v malbě z tohoto období. Na počátku 20. století začal František Kupka pracovat na cyklu *Cesta ticha*. Nočním zešeřeným krajinám dominují v jednotlivých verzích fantaskní idoly a pohanské modly. Na malbě *Cesta ticha* stojí poutník na cestě lemované nekonečnými řadami sfing. Každý malý krok dopředu znamená otázku, hádanku. Muž v zadumání s hlavou mírně předkloněnou nemůže vidět rozzářenou hvězdnou oblohu, symbolizující možnost východiska a poznání. I přes úspěchy astronomie se jevil vesmír neuspořádaný a

²⁹⁶ Srov. Procházka, A. *Torso života*. Praha, 1925, str. 13.

²⁹⁷ Srov. Neumann, K. S. *Nemesis, bonorum custos* (Verše 1893 – 1895), Praha, 1895, str. 93.

zmatený. Umělce inspirovala symbolika hvězdných konstelací, kterými se zabýval i francouzský astronom a filozof Camille Flammarion.²⁹⁸

Jeden z hlavních rysů, které naznačují melancholii lyrického subjektu, je jeho osamocenost a uzavřenost do sebe; staví si stěnu, která jej odděluje od společnosti. Tato stěna je navíc „ledová“ (báseň *Ledová stěna* P. K. Javorova) a představuje další z metafor zrcadla, které zabraňuje, aby se lyrický subjekt dostal do reálného světa. Žije v osamocenosti a to za zrcadlem – mezi iluzorním a reálným světem. Stěna a zrcadlo mají zničující funkce, – kdo se jich pokusí dotknout a přejít za ně, bývá umrtven (zabit):

„Ledová stěna – v ní jsem zrozený.
Skleněná stěna – všude kolem ční.
Studená stěna – dech se mění v led.
Věčnost je marné hlavou rozbíjet...

Kdo se jí dotkne – kosti složí tam;
kdo nedotkl se! – div se mrtvolám...
Kdo se jí dotkne – zhasí světlý bod;
kdo nedotkl se! – klesám do temnot.

(P. K. Javorov: *Ledová stěna*)²⁹⁹

Další znak melancholického stavu lyrického subjektu je pocit marnosti bytí a jeho temnota. Lyrický subjekt je obvykle lokalizován v krajině nebo na místě, kde chybí světlo. Celá básnická sbírka *Mstivá kantiléna* Karla Hlaváčka opakuje motiv marnosti bytí: „že marné vše, že nevzroste nic, že nic nevzeplá“. Večer je „sychravý“, „pustý“ a „nezvykle smutný a tmavý“. Krajina se odráží v duši lyrického subjektu, aby pak byla transformována v melancholické písně.

²⁹⁸ Srov. Flammarion, C. La mort et son mystère II. Autour de la mort. Paris, 1921. Francouzský astrolog se zabývá nejenom hvězdnými konstelacemi, ale i fenoménem smrti a s ním spojenými fenomény jako objevení před, po a během smrti člověka různé bytosti a „doubles vivants“.

²⁹⁹ Srov. Javorov, P. K. V bdění i ve snu. Praha, 1997, str. 103.

Tato melancholická krajina je také zimomřivá. Zima jako taková předpokládá nemožnost života, zapečetění v krajině navždy a zkamenění lyrického subjektu. Všechny detaily – ztracenost, osamocenost a nemožnost jít někam dál, vyjadřují pocity melancholie. V básni *Smutek*³⁰⁰ básnické sbírky *Nemesis, bonorum custos* (1895) Stanislava Kostka Neumanna se lyrický subjekt potácí „zimomřivý“ a s „dechem ledovým“ a cítí jen „velký stesk“. Lyrický subjekt v jiné básni této sbírky, v *Zapadlé čtvrti*, se ocitá mezi šedivými činžáky v „lednové večeři“. Nebe, obvykle šedé, vypadá nekonečné, a visí nad hlavou lyrického subjektu. Ten se cítí jakoby jím obklopený: v dálce šedivý horizont, neexistuje žádná možnost úniku. Sám je v melancholii šedivé a ledové krajiny „nic a nikde“:

„Na nebi mračném měsíc bledou září plaje
a hledí mrtvým zrakem v zasněžené kraje,
jež mizí v šedé mlze v nekonečné dáli,
kde stromy tmí se, jak by příšery tam stály.“

(A. Procházka: *Nic a nikde*)³⁰¹

Melancholický subjekt v dekadentní poezii v tomto stavu často objevuje přízraky, stíny a dvojníky: stíny a přízraky jsou však v této poezii personifikace, materializované obrazy dvojníka. Stíny se objevují nejvíce v poezii P. K. Javorova a mají různé podoby. Většinou jsou výrazem nemožnosti dosažení absolutního poznání. Toto poznání lyrický subjekt v poezii P. K. Javorova naléhavě hledá, ale nemožnost jeho dosažení ho vede ke smutku a melancholii. Podobá se boddhisattvovi, který na cestě hledá vyšší pravdy, ale nemůže jí dosáhnout. Stíny jsou i výrazem alternativní druhotnosti lyrického subjektu, která představuje démonické, ničivé a destruktivní bytí. (např. v básni *Stíny* se stín objevuje, aby naznačil nemožnost dosažení absolutní lásky, a tím i absolutní pravdy. Za bílým závojem objevuje dva stíny – mužský a ženský, které se nemohou dotknout, ani slyšet:

³⁰⁰ Srov. Nemann, K. S. *Nemesis, bonorum custos*. (Verše 1893-1895). Praha, 1895, str. 14.

³⁰¹ Srov. Procházka, A. *Torso života*. Praha, 1925, str. 7.

„Hlava se k hlavě sklání v nekonečné trýzni,
jak by se chtěly slyšet! Chtějí, neuslyší...
A možná šeptají – ach, z čeho mají strach?
Ruce se k rukám vztáhly v němém uzoufání,
jak by se chtěly dotknout! Chtějí, nedotknou se...
A přece zůstávají stíny vzešlé v tmách!“

(P. K. Javorov: *Stíny*)³⁰²

Obraz stínu se objevuje i v básni *Vidiny*, jím báseň začíná a končí. Tento obraz má v poezii P. K. Javorova specifický význam a uzavírá cyklus jeho tvorby. Tato báseň má kruhovou kompozici. Obraz stínu je uveden hned v první strofě:

„Mlhavý a sivý
shluk stínů vidím v hloubce kolem sebe jít,
shluk stínů bledých, bloudivých a pomíjivých,
jež míjejí – a nikdy nenaleznou klid.“

a také v závěrečné strofě:

„Míjejí stíny: v jejich očích jasnozřivých
čtu zděšení a vidím slzy soucitu.
Míjejí, minuly a nové už jsou tu.“³⁰³

(P. K. Javorov: *Vidiny*)

V poezii Javorova na rozdíl od textu Ovidia stín odkrývá existenciální masku lyrického subjektu. Lyrický subjekt v Javorově poezii objevuje stín jako svou

³⁰² Srov. Javorov, K. P. *V bdění i ve snu*. Praha, 1997, str. 97.

³⁰³ Tamtéž, str. 99.

existenciální jinakost, aby ji pak mohl odmítnout. Nezamiluje se do sebe, jinakosti se totiž bojí. Stává se spíše Anti-Narcisem než Narcisem. Obraz stínu naznačuje ambivalentní city, které lyrický objekt cítí během procesu sebehledání. Tento obraz je natolik démonický, že se mění v ničivý a destruktivní přízrak, představuje alternativní osobnost. Přízraky představují materiální bytosti, které v tvorbě naznačují existenci jiného světa, v němž se ztrácejí i subjekty z reality. Často jsou uvězněny na zámcích, například v básni *Duch touhy* P. Javorova.

Javorov srovnává smrt s přízrakem:

„Já viděl jsem ten přízrak,
mrazivý, zdivočelý, jak v černém nebi ční,
jak zlověstně se tyčí a křídla času mlčky
ke spěchu popohání; stín chmurný šel mu v patách,
pokrýval souš i moře, a přízrak spěchal dál,
zametal stopy žití.“

(P. K. Javorov: *Smrt*)³⁰⁴

Bezpochybně jde o nadpřirozené síly, které mají destruktivní moc a ničí všechno kolem sebe. Touží po úplné svobodě, aby mohly ničít, např. přízrak z básně *Adamitská píseň*³⁰⁵ Teodora Trajanova straší nejenom osobnost jedince, ale i celé lidstvo, jako by držel klíče ke štěstí celého lidstva. Přízrak může být i výrazem temné stránky duše lyrického subjektu, o čemž se zmiňuje mimo jiné i filozofie C. G. Junga. Podle něho je stín archetyp, který ovlivňuje Já, je výrazem kolektivního nevědomí, představuje temnou stránku lidské duše a vzbuzuje obvykle odpor v Já, které si tuto temnotu uvědomuje: „Temné aspekty osobnosti určitě existují. Přitom uvědomit si je znamená potkat se s určitým odporem.“³⁰⁶ Stín je v tomto smyslu pochopitelně něčím, co existuje nezávisle na lyrickém subjektu, něčím, co ho ovlivňuje a ohrožuje, provokuje v něm negativní

³⁰⁴ Srov. Javorov, K. P. *V bdění i ve snu*. Praha, 1997, str. 119.

³⁰⁵ Srov. Trajanov, T. In: *Antologija na bǎlgarskija simbolizǎm*. Sofija, 1995, str. 70.

³⁰⁶ Srov. Jung, C. G. *Aion. Příspěvky k symbolice bytostného Já*. Brno, 2003, str. 23.

pocity. V básni *Černý pták*³⁰⁷ Trifona Kuneva je černý pták srovnán se stínem, aby naznačil smutek v duši lyrického subjektu, je součástí temné stránky duše subjektu. Obraz přízraku může v moderní poezii naznačovat i nemožnost najít svůj domov. V básni *Město*³⁰⁸ Nikolaje Lilieva jsou jeho „bratři“ nazváni „přízraky v noci“ a je zdůrazněno jejich bezdomovectví ve městě, jejich nemožnost najít svobodu. Jedná se o město splínu, ze kterého není možno uniknout. Jsou v něm uvěznění, zamčeni, jako „přízraky v noci“. Přízraky také viditelně patří k noční atmosféře, jsou materiální, ale stejně i pomíjející, přibližující se nadpřirozenému. Bezdomovectví trpícího lyrického subjektu je naznačeno obrazem stínu i v básni *Zamčená duše*³⁰⁹ Christa Jasenova. Stín je jeho dvojníkem, kvůli němuž trpí. Stín ho všude pronásleduje a ničí ho. Jeho alternativní, démonická personalita symbolizuje zničující svědomí, bez kterého nemůže existovat, ale s nímž je nešťastný.

Stíny v tvorbě Nikolaje Rajnova představují personifikace subjektivního strachu. V básni v próze *Město* nikdo nemůže uchopit stín lyrického subjektu. Je jakoby skrytý a neviditelný ve městě, kde se nachází a z něhož putuje k dalšímu městu, kde chce být. Dva poutníci vidí jeho stín za stromem a jdou k němu se snahou ho uchopit. Lyrický subjekt klade poté otázku: „Ale opravdu – hledají však mě?“³¹⁰ Ve městě, v kterém předtím žil, byl jedním „ze sedmi carů země“, ale teď není nikým, pouze nedosažitelným stínem, putujícím ke svému budoucímu městu. Cestou v davu vidí svého dvojníka, starého cara, na kterého ale nikdo neupozorňuje. Město, kde právě pobývá, se topí v hříchu, všude jen samé stíny. Ztělesněním strachu z jiného světa, nebezpečného a zlého, představují i stíny v básni *Zimní sen*³¹¹ Arthura Rimbauda. Lyrický subjekt a jeho milenka se skrývají před světem stínů a zla v „ružovém vagonu s modrými poduškami“, kde jsou v bezpečí a mohou se milovat. Ale svět venku, plný nebezpečí, je popsán jako svět večerních stínů. Stín může být i znakem nebezpečí nebo může naznačovat místo panování zla.

³⁰⁷ Srov. Kunev, T. In: Antologija na bǎlgarskija simbolizǎm. Sofija, 1995, str. 113.

³⁰⁸ Srov. Liliev, N. In: Antologija na bǎlgarskija simbolizǎm. Sofija, 1995, str. 148.

³⁰⁹ Srov. Jasenov, Ch. In: Antologija na bǎlgarskija simbolizǎm. Sofija, str. 230.

³¹⁰ Srov. Rajnov, N. In: Antologija na bǎlgarskija simbolizǎm. Sofija, 1995, str. 205.

³¹¹ Srov. Rimbaud, A. Cestou bez konce. Praha, 2008, str. 27, přel: Gustav Francel.

Stín může naznačovat i zánik staré kultury nebo hodnot, po kterých lyrický subjekt touží. Touhu po starém ideálu, naznačenou určitými symboly, nacházíme i v poezii Paula Verlaine. V básni *Faun*³¹² starý faun zaniká, jako zanikají i stíny melancholických poutníků a hlas tamburíny. Tím chce Verlaine naznačit zánik pohádkového světa. Hlas tamburíny připomíná bývalou existenci starořeckého ideálu krásy a dobra. V básni *Mandolína*³¹³ kavalíři pronášejí verše, které už nikdo neposlouchá, a proto se stávají jenom „modrými měkkými stíny“, figurami z jiného světa, který už pomalu zaniká:

„Klitandr se choulí vzadu,
u Tircise Aminta sní
před ní Damis, který řadu
zrad oplatil řadou básní.

Jejich fraky, šité k tanci,
jejich dlouhé krinolíny,
jejich míra v eleganci,
jejich modré, měkké stíny.“³¹⁴

(Paul Verlaine: *Mandolína*)

Nepochybně symbolizuje stín především duši lyrického subjektu, ne tělo. Stín je jako druhá, alternativní existence, duše lyrického subjektu. Celá dekadentní poezie představuje touhu po duchovním přátelství, touhu po duchovním sjednocení, které stále lyrickému subjektu uniká. Tím se stín stává symbolem jeho neuskutečnění – nemožnosti duchovnější existence, ale i úniku, nahrazení tělesné blízkosti. Tento motiv je nejlépe představen v poezii Jiřího Karáska ze Lvovic. V básni *V barvách chorobných* je duše stylizována do stínu a naznačuje se zde nemožnost lokalizace lyrického subjektu v prostoru. Duše nemocná melancholií, jde z prázdna do prázdna jako stín:

³¹² Srov. Verlaine, P. Slova na strunách. Praha, 1968, str. 46.

³¹³ Tamtéž, str. 47.

³¹⁴ Srov. Verlaine, P. Slova na strunách. Praha, 1968, str. 47, přel: Jan Vladislav.

„Jde z prázdna v prázdnotu jak stín, jenž plaše mjí.
Jde v obzor zhnusený, jenž v kalnou šed' ji spíná.
Jde posléz bezděky a v marné apatii
Již nechce ničeho, i k pohrdě je líná.“

(Jiří Karásek ze Lvovic: *V barvách chorobných*)³¹⁵

V poezii J. Karáska ze Lvovic se nevyskytují lidé, ale spíš jenom jejich stíny. Stín naznačuje nemožnost reálné lidské přítomnosti. Lyrický subjekt je sám. Osamělost lyrického subjektu je předurčená nemožností duchovního přátelství mezi ním samotným a lidmi:

„Kdo přiblížili se v můj život, stínem svým
Jej náhle zatměli a odešli pak navždy...“

„... Já nikdy nezelel těch, jichž stín duší přešel...“

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Pozdní lítost*)³¹⁶

Poezie Jiřího Karáska ze Lvovic je apologií duchovního a věčného. Motiv stínu představuje jeden ze způsobů vyzdvižení duchovna nad tělesno. V Platonově filozofii je svět stínu světem představ. Na základě této koncepce je postaven i obraz stínu v poezii Jiřího Karáska ze Lvovic – je možností alternativní existence lyrického subjektu, možností existence jeho duše, nikoliv těla. Tato existence je ale nemožná, a proto duše trpí. V básni *Záchvěje mrtva*³¹⁷ myšlenky procházejí vědomím lyrického subjektu jako „stínovité představy“. Lyrický subjekt nemá minulost a kolem něho přecházejí různé stíny: přijíždějí a potom se vracejí jako jiné, ale jejich „duše je stejná“. Stíny jsou

³¹⁵ Srov. Karásek ze Lvovic, J. Sodoma. Praha, 2002, str. 18.

³¹⁶ Tamtéž, str. 34.

³¹⁷ Tamtéž, str. 61.

personalizované představy, ideje ve světě věčnosti, v kterém lyrický subjekt stojí jako zkamenělá sfinga. Tato báseň je apologií věčnosti světa idejí, ve kterém se lyrický subjekt nachází a chce být jeho centrem. Jedná se o jeho touhu po nepomíjivosti duchovního a snahu splynout s ním, ale i nemožnost dosáhnout toho v realitě.

Stylizace lyrického subjektu do Narcise jsou v moderní poezii spíše stylizacemi do Anti-Narcise. Mýtus Narcise je obrácený naruby – lyrický subjekt hledá nové poznání a proto se do sebe nezamiluje, ale spíše se sám sebe bojí, stává se Anti-Narcisem. Hledá svou osobnost, která je nestálá, nemožná, děsivá a hrozivá. Lyrický subjekt má obvykle dvojníky: přízraky a stíny se objevují jako materializované obrazy alternativní osobnosti, ničivé, démonické a destruktivní.

5. LYRICKÝ SUBJEKT A NÁBOŽENSTVÍ

5.1. Prerušené spojení s Bohem –biblický text

Náboženství je předmětem moderního poznání a literárního bádání, jakožto oblast, které v sobě zahrnuje množství otázek a problémů lidského bytí. Odpovědi na ně nelze snadno nalézt, když je však najdeme, dostaneme se ke klíči k porozumění literárního díla. V dnešní době stále roste počet literárních kritiků, kteří se zabývají biblickým textem³¹⁸, i když toto zaměření není nové a má dlouhou historii.

Tímto problémem se zabývá i Petr Pokorný v knize *Hermeneutika jako teorie porozumění*³¹⁹. Tato teorie je velmi složitá a klade si řadu úkolů, z nichž jeden je vykládat staré texty, včetně textů bible, jako souboru svatých textů. Slovo hermeneutika má trojí význam a je odvozeno od řeckého slovesa *hermeneuein*, které znamená *hermovat*, t.j. nápodobovat boha Herma. Druhý význam je překlad z jednoho jazyka do druhého a třetí, a podle mého názoru nejdůležitější význam je vykládat psaný text. P. Pokorný podtrhuje

³¹⁸ Všechny citáty z Bible jsou uvedené podle Biblí Svata anebo vsecka svata písma Starého i Nového Zákona. Podle posledního vydání kralického z roku 1613. V Praze. Nákladem britické i zahraniční společnosti biblické 1930.

³¹⁹ Srov. Pokorný, P. Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu Bible. Vyšehrad, 2005.

fakt, že v oblasti dnešní hermeneutiky teologie konkuruje filozofii, což je jeden z problémů hermeneutické práce vůbec. Ale ve stejném smyslu tato paralelnost dvou věd, tato dialogičnost – jak uvádí Petr Pokorný – „je i velkou šancí a projevem otevřenosti víry.“³²⁰ Podle Pokorného existuje obecná hermeneutika i hermeneutika sacra t.j. biblická hermeneutika. Tato hermeneutika sacra se zajímá o výklad bible jak historicky, tak filologicky a lingvisticky.

V tomto textu se soustředím na hermeneutické problémy, spjaté s výkladem bible. Jelikož hermeneutické problémy jsou tématem mé dizertační práce, považuji je za velmi důležité v souvislosti s otázkou o neexistenci Boha v poezii českých dekadentů.

Dekadentní subjekt nehledá biblickou pravdu, protože ztratil víru v Boha, na jeho místě stojí Satan. Ten se snaží biblické hodnoty obrátit, vyměnit je, najít nové, moderní poznání o bytí a existenci. Proč je tomu tak? Obrátme se k této otázce nejprve pomocí výkladu bible, která je nejlepší ilustrací a znázorněním problému o postupném přerušení spojení jedince s Bohem.

Otevřenost biblického textu nám usnadňuje vykládat text semioticky a hledat vždy nové významy biblických znaků tohoto svatého jazyka.

Na začátku existence člověk věděl, co je dobro a co je zlo, žil se svým Stvořitelem v rajské zahradě: „Řekl opět Bůh: učinme člověka k obrazu našemu, podle podobnosti našeho, a ať panuje nad rybami mořskými a nad ptactvem nebeským, i nad hovady a nade vší zemí, i nad všelikým zeměplazem hýbajícím se na zemi.“³²¹ Jeho svaz s Bohem byl existenciální a dialog s ním upřímný. V té době měl člověk trojí obraz Boha a sice – Svatý Otec, Svatý Bůh, Svatý Duch. Jeho přirozenost byla založena v tomto dialogu, svazu s Bohem, který byl jeho Cesta k sobě, k vnitřnímu útočišti. Jeden z východních teologů Christas Janaras mluví o (mezi)osobním vztahu člověka s Bohem a definuje člověka jako osobu a „prosopon“, což znamená jak etymologicky, tak prakticky, že má obličej, obrácený k někomu, stojí naproti někomu.³²² Člověk stojí proti Bohu, je mu blízko. Možnosti člověka podobat se svému Otci jsou přirozené, jeho svět je mikrokosmos a imago mundi, t.j. ikona světa. Významnou roli má i materie, z které je

³²⁰ Tamtéž, str. 21.

³²¹ (Genesis: 1-26)

³²² Srov. Janaras, Christas. Svobodata na npravstvenostta i etosa na čoveka. In: Iztokāt i Zapadāt za ličnostta i obšttestvoto. Veliko Tärnovo, 2001, str. 76.

člověk vytvořen: „I učinil Hospodin Bůh člověka z prachu země, a vdechl v chřípě jeho dchnutí života, i byl člověk v duši živou.“³²³ Z toho plyne, že člověk má smíšenou podstatu, sjednocuje se v něm Duch a Tělo. Etymologie slova člověk je v tomto smyslu také výmluvná. Slovo homo má v řečtině a latině stejný kořen a je blízké slovu humus, což v latině znamená „země, půda“. Svazek člověka se zemí je velice silný a vábivý; také proto byl člověk vyhnán z rajske zahrady a poslán na Zemi. Materiální svaz se Zemí je silnější než duchovní spojení s Bohem. Po požití plodu ze stromu poznání byl vztah s Bohem definitivně a nenahraditelně přerušen. V této části bible je kulminačním bodem úpadek člověka – jeho hřích a vítězství materiálního nad duchovním a sakrálním: „I zapověděl Hospodin Bůh člověku, řka: Z každého stromu rajskeho svobodně jísti budeš, ale ze stromu vědění dobrého a zlého nikoli nejz, nebo v který bys koli den z něho jedl, smrti umřeš.“³²⁴ Po tomto nedodržení božího slova a dopuštění se hříchu je horizontální spojení s Bohem přerušeno, zůstává vertikální, které spojuje subjekt se zemí a zemi s rájem. Vertikální spojení proměňuje radikálně vztahy mezi lidmi a z toho plyne i vytvoření statutu smrti. Po této události si člověk musí najít jiný způsob, jak navázat vztah s Bohem, a jeho Stvořitel není jeho Spásou a transformuje se v Kazatele. Vertikální spojení je strom života, každý člověk musí projít svou vlastní cestou k Bohu, anebo řečeno jinak – musí sledovat svou Cestu, pomalu a těžce. Jediný okamžik projevené rozkoše ho uvrhl do tisíce let utrpení a zármutků. Přerušený svazek s Bohem vede také k přerušení svazku se Slovem. Člověk ztratil nejenom možnost být blízko svému Stvořiteli, ale i možnost pochopení, rozlišení Dobra od Zla. Ale jako výtvar Velkého Tvůrce je člověk neschopen úplně se před ním skrýt a proto nosí masku. S touto maskou se objevuje před svým Stvořitelem a Bůh mu dává ještě několik možností odčinit svůj hřích, vrátit se k své původní Cestě k Ráji. Jedna z nich je, když posílá na zemi svaté apoštoly, aby šířili poznání, a oni podotýkají, že lidé neznají Svaté slovo a musí se tomu naučit. Apoštolové jsou vyslanci boží na zemi a učitelé člověka. Mohli bychom říct, že teologická věda začíná učením svatých apoštolů. Ta cesta k poznání božího slova se může projevit i jiným způsobem, a sice pomocí poznání moudrosti starých filozofů.

³²³ (Genesis, 2:7)

³²⁴ (Genesis 2:16, 17)

Slovo svatých apoštolů nebylo pochopeno, ani když bylo vysloveno ústy svatých učenců a mudrců.

Následující krok ze strany Boha je v historii lidstva rozhodující, protože je to poslání Ježíše Krista na Zemi. Ježíš Kristus je svatá, božská osoba, mající též dvojí podobu. Kristus zve lidi k jejich spáse, ale oni si to nezasluhují. Kristus byl ukřižován, vytrpěl strašné mučení a toho dne vyslovil několik výroků, vykřikl z kříže svatou pravdu poznání. Mluví o tom i Josef B. Souček ve svém článku *Ježíšova slova z kříže*³²⁵. Ježíšovy výroky jsou interpretované v jednotlivých evangeliích odlišným způsobem. Tou otázkou se zabývá i J. Souček a jeho článek je důležitý především proto, že podává interpretaci výroků, takzvaných sedmi slov z kříže, v evangeliích Marka, Matouše, Lukáše a Jana. Nebudu o tom podrobně psát, neboť to není úkol této kapitoly ani práce, ale nejdůležitější je to, že ukřižovaný Kristus umírá v utrpení a ve velikých bolestech pro spásu celého křesťanského lidstva. Existuje tu opozice život-smrt, ráj-pekló. Kristus je na jedné straně vládce těch mezistatutárních stavů, i když je ukřižován, je schopen mluvit a pronést slova, která se potom stávají základy religiózního učení pozdější doby. Z druhé strany ale lidé stále pochybují, – jestli opravdu viděli Krista, svého Spasitele, a pochybnost je „arci častý motiv zázračných příběhů, také pozdějších, apokryfních zpráv o vidění Vzkříšeného.“³²⁶ Utrpení, které Kristus prožil, mu ale nezajišťuje věčnost v lidských srdcích, ani příslušné pochopení. Ani není moc jisté, jestli Kristus umírá s vírou v Boha, anebo je jím opuštěn. V epištole k Židům je dokonce jeden výrok: „Bože můj, proč jsi mě opustil?“³²⁷ (Zd 2,9).

V *Kralické bibli* a ve většině překladů v tomto verši čteme: „toho Ježíše vidíme pro utrpení smrti slávou a ctí korunovaného, aby z milosti Boží za všechny okusil smrti.“³²⁸ Existují však i některé rukopisy řeckého originálu a starověkých překladů, i

³²⁵ Srov. Souček, B. J. *Ježíšova slova z kříže*. In: Pokorný, P. *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Od základních otázek jazyka k výkladu bible. Vyšehrad, 2005, str. 439-455. Článek rozebírá biblickou kapitolu o Ježíšově ukřižování v třech evangeliích a sice Matoušova, Markova a Lukášova. Matouš přejímá markovské podání docela beze změn, ale Lukášovo se značně od prvních dvou podání liší. Všechna podání se shodují v tom, že je ukřižování eschatologickou událostí. Na rozdíl od Marka a Matouše, Lukáš pojímá Ježíšovo utrpení jako „nepodmíněnost Boží milosti“ (str. 445). Marek a Matouš však vykládají toho skutku spíš jako opuštěnost Ježíše od Boha a totální ztracení.

³²⁶ Tamtéž, str. 444.

³²⁷ Tamtéž, str. 453. (Zd 2,9).

³²⁸ Tamtéž.

řada citátů ve spisech církevních otců, kde se místo „z milosti Boží“ čte „bez Boha“. Paradox křesťanské vědy je v tom, že má za úkol ukazovat Dobro a vidí ho v učení o utrpení a spáse a ve stejném případě je biblický text ve svých prepisech ilustrací toho, že sám Kristus při své smrti nevěděl, jestli je Bůh s ním. V Bibli jsou sporná místa, která je třeba osvětlit, abychom se dostali k modernímu poznání. V tom mlčení biblického textu se kryje poznání, neviditelné pro ostatní. Kdybychom chtěli vysvětlit podstatu poznání pomocí moudrosti starých čínských filozofů a sice jejich teorií z doby taoismu, mohli bychom nepochybně říct, – něco se musí vyprázdnit, aby se potom mohlo naplnit³²⁹ Takovým způsobem, se dostaneme k nejhlubšímu poznání a úplnému míru. Kristus umírá, aby ostatní žili. Od té doby se Kristus stává *Deus absconditus* a je otázka volby, zda ho budou lidé hledat a kde by ho měli hledat.

5.2. Poezie českých dekadentů – hledání jiné pravdy o existenci subjektu

Poezie dekadentů je jedním z těch pokusů nového postupu hledání Boha. Tato poezie není religiózní, jak všichni víme, je to poezie modernismu, ovlivněná francouzským *fin-de-siècle* a belgicko-anglickým hnutím *Modern Style*. Ale i když není religiózní, předkládá tato poezie určitou představu o obrazu Boha. Lyrický subjekt z poezie českých dekadentů se také snaží najít svého Boha, ale dialog s ním probíhá trochu jiným způsobem než u křesťanského subjektu. Uvedly jsme už cestu podle Starého zákona, skrze kterou se člověk dostává do této hraniční situace, když neví kde hledat svého Boha. Tím je člověk „účastníkem jedné tragédie, kterou ani nestvořil“. ³³⁰ Stává se tulákem po světě a hranice mezi horním a dolním světem je od této doby narušená. Prostor a čas nabývají jiných rozměrů a hodnot. Morální hodnoty se obrácejí. Pociťování těch důležitých pravd je velice silné i v poezii dekadentní, která se snaží vyjádřit uměleckým způsobem svou problematiku a nalézá pro ni své motivy.

³²⁹ Srov. Kniha mlčení: texty staré Číny: Lao-C: Tao Te Tíng /Kanonická kniha o Cestě a její Síle/. Praha, 1994, přel: Oldřich Král.

³³⁰ Srov. Dvorjanova, E. Estetičeskata sáštnost na christijanstvoto. Sofija, 2004, str. 14.

Dekadentní subjekt žije ve světě, kde etické a filozofické pojmy Dobra a Zla nejsou protikladnými kategoriemi. Proto pro něho Bůh není inkarnace Dobra. Podle uměleckého díla dekadentů travestie hodnot je důležitá identifikace. Jejich zájem je zaměřen především na zničení, na destrukci sakrálnosti božské koncepce a vybudování nového světa stínů, snů a tužeb, ve kterém Duše dekadentního subjektu projde svou Cestou skrze utrpení Pekla. Dekadentní subjekt je osamělý, utrápený a nemocný. Pro něho je Bůh chiméra a jeho jediné útočiště je Satan, neboli, řečeno jinými slovy, „bůh prokletých básníků“. Jediné místo, kde může Duše básníka najít klid, jsou mrtvé zámky, stojaté vody a temné zahrady. Vraťme se k té době, kdy „země pak byla nesličná a pustá, a tma byla nad propastí, a Duch Boží vznášel se nad vodami.“³³¹

5.2.1. Neexistence Boha. Transformace křesťanských morálních hodnot. Stylizace lyrického subjektu do Antikrista-Satana

V dekadentní poezii se obraz lyrického subjektu ve vztahu k náboženství tvoří na základě transformování základních křesťanských topoi. Tím způsobem se vytváří jeho stylizace do Satana. Na tuto stylizaci se zaměříme v této kapitole, avšak není to jediná dekadentní stylizace v této poezii. Básnická sbírka Arnošta Procházky *Prostibolo duše* (1895) je pro českou dekadenci paradigmatická. Začíná motem z básnické sbírky Charlesa Baudelaira *Květy zla* (1857). Podle mého názoru tato básnická sbírka opravdu přesně odráží koncepci dekadence o Bohu a náboženství. Důležitý je obraz „vyhnance-černého mnicha“ a základní je motiv utrpení jeho Duše. Dekadentní subjekt prožívá svůj zármutek, vzešlý z hříchů světa, v nichž existuje. Podle bible lidé umírají kvůli hříchům a zločinům, jichž se dopustili. Lyrický subjekt už opustil svého Boha, a proto je už spíš mrtvý, než živý. Semiotické znaky-barvy vyjadřují pohřební začátek této poezie. Mnich je černý, lilie jsou bílé a země je šedivá. To jsou znaky blížící se smrti Duše. Francis Schaeffer zkoumá osobní podstatu ve svazu s poznáním morálních a etických hodnot.³³²

³³¹ (Genesis. 1:2)

³³² Srov. Schaeffer, F. Ten, který je skutečností. Praha, 1994.

Hledání poznání mimo tyto kategorie je pro lidské individuum fatální. Dekadentní subjekt hledá poznání mimo religiózní a etické kategorie, nechce považovat poznání z Bible za nutné a opravdové. F. Schaeffer uvádí, že člověka potkává neúspěch, když začíná hledat poznání jenom v sobě a nepovažuje věci kolem sebe za nutné a důležité. Dekadentní subjekt hledá poznání především v sobě, proto je jeho Duše osamělá. Samota je příčinou osamělosti člověka, ale i jeho nehistoričnosti, subjekt je nehistorický, žije v současnosti a upadá do obecné nevědomosti. Duše je srovnávána s bílou laní a modlí se k Satanovi:

„Laň,
prchá bílá laň,
moje duše se modlí.“
„Ó, pane náš,
spáso naše,
Satane Vševládný,
zvítěz nad Bohem,
ó, nádherný Satane!“³³³

(A. Procházka: *Konec pohádky*)

Je jasné, že se mluví o morální bitvě, která se odehrává v Duši Subjektu. Zlo vítězí nad Dobrem, Satan nad Bohem. Duše se potuluje labyrinty Pekla a prodělává několik základních etap – vyhnání, utrpení a konec. Příčin jejího utrpení je několik a jsou stejné jako pekelné obrazy a zlo. Odhalují se jedna po druhé v podzemním království – zřícení božských oltářů, znásilnění dívek, lesbické lásky, opíjení, prostopášnost a sodomia. Všechno dobré je zničeno, v tomto tunelu neexistují žádná světla. Není náhodou, že příroda a její atributy v této básni chybí. V druhé básni se několikrát opakuje strofa – „i les znovu zpustnul.“³³⁴ Les je místo, které symbolizuje spíš sakrální než profánní

³³³ Srov. Procházka, A. Prostibolo duše. Praha, 1894, str. 10.

³³⁴ Tamtéž, str. 9, 10, 11, 12.

prostředí. Lesy jsou obvykle vysoko v horách a jsou blízko nebes a symbolizují tajemství a pravdu. Les v Procházkově poezii je ale pustý a neoznačuje žádný život a sakralitu. Z tohoto lesa je slyšet zvuky pohřebních melodií a obývají jej lidé, kteří nemají přesný cíl a symbolizují hříšníky Pekla. Barbaři ničí květiny a rostliny, čarodějnice tančí kolem ohně a starci pláčí. Není tu žádné světlo, nejsou tu ani mladí lidé a zvířata. Jenom bílá laň – vyděšená, jako Duše subjektu. Země je rozpukaná, jako by se každou chvíli měla otevřít a její obyvatelé se měli propadnout do Pekla. Jediný opakující se motiv, který dává naději, je motiv „vševědoucího božského oka“. Toto oko se dívá na všechny hříchy a varuje před nimi, ale nikdo je nevidí a ono zůstává na periferii tohoto pekelného světa. Duše subjektu nemůže být osvobozená od vyhnanství pekla, do kterého se propadla. Subjekt je odsouzen k věčnému utrpení v temnotě, z níž nemůže vyjít, je jako ve vězení. Bulharský teolog Kalin Janakiev mluví o neexistenci Boha a nazývá ho „Cizí našemu bytí“, „Cizí všemu“.³³⁵ Ovšem, známe-li dobře koncepcí dekadentní filozofie, nebude nám těžké vysvětlit tu nevíru a neexistenci Boha v dílech představitelů dekadentní filozofie. Tito autoři jsou ovlivněni filozofií Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho. Otázka vlivu moderní filozofie na dekadenci je velice významná, ale i velice složitá. Je řada studií, které se snaží ji rozpracovat, ale vždycky a stále zůstává otevřená k diskuzi. O významu Nietzscheovy filozofie a jejím vlivu na poezii dekadentů píše i Urs Heftrich, který uvádí i rozpor mezi Nietzschem a Schopenhauerem.³³⁶ To je další paradox dekadentního umění – bývá ovlivněno najednou dvojí protikladnou filozofií. Ke konci 19. století jsou filozofické koncepce Nietzscheho pevnou tradicí pro české autory a oni ho pokládají za svého učitele. Části z jeho děl jsou přeloženy a zveřejněny v literárních časopisech *Literární noviny* (1927 – dodnes) a *Moderní revue* (1894-1925). První literární dílo, přeložené do češtiny, je *Tak pravil Zarathustra* (1885); dlouho zůstává překladem jediným. Během roku 1896 byly zveřejněny jenom části z něj v časopisu *Rozhledy*. Jenotlivé kapitoly vybíral František Václav Krejčí – jeden ze signatářů manifestu *Česká Moderna* z roku 1895. Jiří Karásek ze Lvovic si vzpomíná na to, že v té době bylo Nietzscheovým překladům velmi těžké porozumět a čtoucí je

³³⁵ Srov. Janakiev, K. Religiozno-filosofski razmišljenija. Sofija, 1994, str. 94.

³³⁶ Srov. Heftrich, U. Nietzsche v Čechách. Praha, 1999. Autor poukazuje na vliv Schopenhauera a Nietzscheho na dílo Otokara Březiny. Jeho ranní básnické sbírky jsou ovlivněny negací Schopenhauera, ale jeho poslední sbírky ovlivnil mohutností své filozofie Nietzsche.

pokládali spíš za patologické dokumenty, než za oficiální filozofii.³³⁷ Nietzscheho bylo opravdu těžké pochopit, ovlivnil však najednou řadu autorů, kteří mají odlišná estetická východiska. Jaroslav Vrchlický v něm vidí ztělesněný obraz doby.³³⁸ Píše o něm dokonce báseň, která je velmi ilustrující:

„Pln odporů je! – Věřím, páni drazí,
Však oč je, pravím, lepší jeho doba?
Ta v masce proroka a v masce snoba
Na jednu kartu jak on všechno sází.“³³⁹

Dekadenti jsou ovlivněni jeho filozofií o odmítnutím Boha a snahou považovat se za Boha. Umělec je Bůh a v tom je jeho individualita. Vliv Schopenhauerův je cítit evidentně na základě jeho filozofických koncepcí o světě jako vůli a představě. V knize *Svět jako vůle a představa* A. Schopenhauer klade důraz na subjekt, který je základní i pro poezii českých dekadentů. Podle jeho filozofie má svět dvě složky anebo poloviny – subjekt a objekt. Subjekt nespočívá v čase a prostoru, a proto je neměnitelný a věčný, a objekt záleží na čase, kauzalitě a prostoru. Subjekt je základní pro existenci ostatních milionů, zanikne-li on, zaniká celý svět. Tato funkce subjektu, vytvářet ve svém vědomí svět kolem sebe jako soubor představ, je funkcí intelektuála, jedince a duchovního aristokrata. V tom způsobu řízení a uchopení světa kolem sebe má podle filozofie A. Schopenhauera hlavní úlohu vůle. Slova jako „vůle“, „představa“ a „svoboda“ mají podstatnější význam v této filozofii. Díky vůli se uskutečňují všechny akty a pohyby člověka. Vůle koordinuje jak jeho duševní svět, tak i tělesný: „...je mu jako individuu jevícího se subjektu poznání dáno slovo hádanky: a tím slovem je vůle. Toto a jen toto mu dává klíč k jeho vlastnímu jevu, zpřístupňuje mu význam, ukazuje mu vnitřní popudy jeho bytosti, jeho konání, jeho pohyby.“³⁴⁰ Jiří Karásek ze Lvovic je podle mého názoru opravdu vzorem tohoto intelektuála a tvůrčího umělce. Fedor Soldan ho nazývá „literárním dandy“ a „milovníkem moderních gest a postav“, jeho nejpřesnější

³³⁷ Tamtéž.

³³⁸ Tamtéž.

³³⁹ Srov. Vrchlický, J. Poslední sonety samotáře. Praha, 1896, str. 63.

³⁴⁰ Srov. Schopenhauer, A. Svět jako vůle a představa, sv. 1. Pelhřimov, 1997, str. 93, přel: Milan Váňa.

charakteristika je „dekadent“.³⁴¹ Jeho básnické dílo by mělo být jednou z hlavních příčin, abychom se zamysleli nad různými postavami modernistů. Jeho subjekt projevuje velkou nenávist ke všemu, co se vymyká jeho světu, nezajímá se o společnost a nachází se v úplném stavu osamělosti. Jeho tragičnost je všeobjímající a nepřekonatelná a jeho subjekt nosí masku, za kterou skrývá svou tvář. Tato tvář je zaměřena jenom na sebe, na ostatní se dívá prostřednictvím masky. Básnická sbírka *Sodoma* (1895) prezentuje základní dekadentní myšlenku o marnosti lidského bytí a o neexistenci Boha. Jak pro Procházkovu sbírku *Prostibolo duše* (1895), tak pro Karáskovy básně *Nemocnice*, *Pozdní žalost*, *Cizinec* jsou reprezentativní motivy mortálního a pohřebního cítění. Roční období je podzim, listy jsou suché, zahrady – prázdné. Barvy-znaky jsou žlutá, šedivá a černá, odstíny, typické pro smrt a bolest. Lyrický subjekt žije v duševní krizi a bolesti a cítí se tak, jako kdyby prožíval své poslední dny (báseň *Nemocnice*). Ty poslední dny plynou jak „nenutná, mrtvá pěna“. Dekadentní subjekt je fluidní a roztěkaný, jeho celistvost je porušena. Lyrický subjekt se ani jednou neobrací k Bohu kromě v básni *Útěk ze Sodomy*, když prosí Jehovu, aby ho změnil v sloup a nechal navždycky v pekle. Peklo je místo, po kterém touží. Hodnoty a místa jsou obrácené, hranice je narušená:

„Ach, jaký pocit: žješ, neumíráš!
Minulost mrtvá... Ale proč zpět zíráš?
– Chci zůstat, Jehovo! Mne v sloup změň!“

(Jiří Karásek ze Lvovic: *Útěk ze Sodomy*)³⁴²

Podobným způsobem se obrací k Bohu i lyrický subjekt básně *Pokání* P. K. Javorova. On se nemodlí, ale Boha proklíná. Tento subjekt jakoby chce být v Pekle, ne v Ráji a svou kletbou ukazuje mlčky revoltu proti Bohu. Jeho duše je osamělá a nese všechny znaky hříšnosti, – on umí milovat, ale i nenávidět a je si vědom, že tyto schopnosti cítit mu dal Bůh. Ale tyto schopnosti mu zároveň přinesly i utrpení. Božské

³⁴¹ Srov. Soldan, F. Jiří Karásek ze Lvovic, Praha, 1994, str. 32.

³⁴² Srov. Karásek ze Lvovic, J. *Sodoma*. Praha, 2002, str. 78.

poznání bolí a proto je lepší v něj nevěřit. Všechny znaky božskosti jsou odmítnuté – příroda „září mrtvě lhostejná“ a lyrický subjekt se ptá: „Proč jsem vůbec v ní a proč jsem živý?“³⁴³ Bůh neslyší jeho modlitbu, proto pronést prokletí je lepší. V básni *Židé* je Bůh „hluchý“, protože neslyší hlasy utrápených židů, kteří se snaží? jít vzhůru, jít k Bohu. Tím se „hluchý Bůh“ svou lhostejností k lidem blíží spíš k Satanovi. P. K. Javorov s oblibou píše o menšinových skupinách, marginálních lidech – Židé, Arméni aj. Smutek těchto marginálních, menšinových skupin uprostřed utrápeného bulharského národa, je dělá ještě tragičtější.

Svou modlitbu k Satanovi vyslovuje i lyrický subjekt z básně *Litanie k Satanovi* z paradigmatické básnické sbírky *Květy Zla* (1857) Charlese Baudelairea. Ne Bůh, ale Satan je patronem unavených duší chudých básníků. Satan je na nebi a v pekle najednou, t.j. on je všeobjímající, panuje v celém vesmíru:

Ó, bud' ti, Satane, na věky chvála chval
na hůrách nebeských, kdes jednou kraloval,
i v hloubkách pekelných, kde, zmožen, sníš v té době!
Dej, aby sedla si má duše po bok tobě,
až ti Strom Moudrosti své větve zelené
tak jako nový chrám nad hlavou rozklene!³⁴⁴

(Charles Baudelaire: *Modlitba*)

Charles Baudelaire transformuje biblická paradigmata – modlí se k Satanovi, ne k Bohu a v básni *Víno hadrařů* krev už není symbol boží krve, ale “doplněk“ k dobré náladě člověka. Po vyhnání lidí z Ráje je Bůh udělal smutnými, ale oni našli víno jako způsob rozveselení svých hříšných duší. Víno a hašiš v poezii Ch. Baudelairea jsou prostředky opojení lyrického subjektu a jeho spojení s jiným světem, světem imaginárna :

³⁴³ Srov. Javorov, K. P. Podir senkite na oblacite. In: Sačinenija v dva toma. Tom 1. Stichotvorenija. Sofija, 1974, str. 172-173.

³⁴⁴ Srov. Baudelaire, Ch. *Květy zla*. Praha, 2001, str. 255, přel: Svatopluk Kadlec.

“Kdys v dávném čase Bůh, jsa trápen výčitkami
a chtěje ukrýt stesk a hořkost těch, kdož sami
a v tichosti mrou ztraceni – dál spánek jim
a člověk doplnil jej vínem slunečným.”³⁴⁵

(Charles Baudelaire: *Víno hadrařů*)

Proti davu a Bohu bojuje a protestuje i lyrický subjekt v poezii Stanislava Kostky Neumanna (v raných básnických sbírkách). Je zde rozhněvaný, ale ne tak zoufalý a osamělý jako subjekt Karáskův a Procházkův. Básnická sbírka *Satanova sláva mezi námi* (1897) je významná tím, že reprezentuje rozdělení subjekt-dav.³⁴⁶ Subjekt je nad davem a bojuje proti sociálním pravidlům, stanoveným morálkou. Tato poezie je významná barbarstvím subjektu, žijícím ve Městě hříchů. Jak se o tom zmínil i Robert Pynsent ve své monografii, *Město zničí nebo osvobodí unavenou civilizaci*. Subjekt touží po vítězství a slávě, ale v jeho Duši je jenom zármutek.

Pokud jde o tento stav zármutku jako o psychický jev, můžeme se pustit do hlubin psychoanalýzy a zejména si přečíst knihu Susan Sontagové *Nemoc jako metafora*.³⁴⁷ Autorka uvádí různé projevy nemoci ve 20. století a zmiňuje se i o šílenství a tuberkulóze. Podle ní být nemocný ve 20. století by znamenalo být moderní. Dekadentní subjekt se považuje za moderní, proto snáší nemoc, která se projevuje dokonce i jako oblíbený stav interstatuality, ve kterém se cítí schopen tvořit své umění a psát své dílo. Tuberkulóza je nemoc romantických cestovatelů, kteří hledají únik ve svých cestách po světě. Duše dekadentního subjektu cestuje světem stínů a představ. Podle A. Schopenhauera nemoc znamená nemoc vůle člověka, a proto bychom mohli nazvat dekadentní subjekt nemocným člověkem, kterému chybí vůle.

Oproti tomu v bulharském parnasismu (především v poezii Penča Slavejkova) najdeme nad-člověka nietzscheovského typu, který překonává svět, žije v protikladu

³⁴⁵ Srov. Baudelaire, Ch. *Květy zla*. Praha, 1997, str. 56. přel: Otokar Fišer, Viktor Dyk aj.

³⁴⁶ Srov. Pynsent, R. *Questions of identity. Czech and Slovak ideas of Nationality and Personality*. London, 1994.

³⁴⁷ Srov. Sontag, S. *Bolest jako metafora*. Sofija, 1999, str. 79.

s morálními regulemi křesťanstva, které nerespektuje a dokonce transformuje. Ten typ je obvykle konstruován skrze stylizace v podobě nemocného mnicha a v buřiči proti Bohu. V básni *Nemocný mnich* je popsán kněz, který do konce svého života zůstává tvrdý a neodstupuje od svých názorů, které jsou v opozici s křesťanskými pravidly. Takové démonické figury, buřiči proti Bohu jsou i v tvorbě P. K. Javorova (báseň *Toma*) a Nikolaje Lilieva (báseň *Achasfer*). Skrze transformace biblických modelů uvádění pravdy autor vlastně konstruuje svou vlastní démonickou identitu. Biblický Toma v první stejnomenné básni a Achasfer v druhé, jsou alegorie básnickovy duše. Javorův Toma je ponořen do temna a nevidí nic. Jeho temnota je natolik neprostupná a neprůhledná, že ani deset apoštolů se se svými hořícími světly nemůže do ní dostat a nakonec se ztrácejí také. Do pekla se propadají jak Toma, tak i deset apoštolů. Tím chce autor ukázat svou démonickou duši, která je trýzněná ve věčné osamělosti. Stejný je osud i Achasfera N. Lilieva. On je odsouzený k věčnému trápení během své cesty vzhůru do strmého kopce. Možnost úniku z tohoto démonického labyrintu ven neexistuje, – duše se trápí věčně. V básni *Bojovník proti Bohu*³⁴⁸ nalezneme lyrický subjekt, který spadl do temnoty v poušti a čeká na zjevení Jehovy. Bůh chce, aby se smířil, ale on chce proti němu bojovat, pokud ho neudělá vůdcem. Takže Bůh se stává konečně tím, kdo mu dává sílu stát se vůdcem a bojovat proti ostatním. Tím se člověk stává sám Bohem. Moderní poezie tvoří obraz lyrického subjektu, který je mocný a žije svou tvorbou, skončil s vírou v Boha a sám ho nahradil. Druhý obraz, který dekadentní poezie vytváří, je obraz slabého člověka, který buď nevěří v Boha, ale v Satana anebo je mu podřízený a je jeho otrokem. Každopádně jde o transformaci křesťanských hodnot při utváření identity lyrického subjektu, protože jeho víra už není vírou v Boha jako v nějakou náboženskou autoritu a v Tvůrce člověka, ale Bůh se proměňuje v zachránce moderních básníků. Koncepce Boha je jenom další způsob jak naladit svou duši a splynout s přírodou jako s mystikou a tajemstvím.

³⁴⁸ Srov. Slavejkov, Penčo. Na ostrova na blaženite. Sofija, 1958, str. 227.

5.2.2. Snaha o sblížení s Bohem a přírodou. Stylizace lyrického subjektu v otroka

V básnické sbírce *Žalmy* (1934) Karla Hlaváčka je náboženství koncipováno poněkud odlišným způsobem než v dosud uvedených sbírkách. Tato sbírka uvádí dvojí poměr k Bohu: „vedle pokory i výčitky je v nich prvek vzdoru, zřetelně společensky motivovaný“.³⁴⁹ Neexistence Boha není příliš zdůrazněná, subjekt se modlí a obrací k Bohu prokletých básníků. Tato modlitba vyvolává u nás pocit modlitby slabého otroka k svému silnému panovníkovi. Několikrát se opakuje verš: „Bože, uslyš mou modlitbu!“³⁵⁰ Opakuje se také motiv vševidoucího božského oka. V božích očích je moře nafty a uhlí. Symbolika vod je význačná a ukazuje zapomnění, touhu po ponoření, potápění, potopě, apokalypse. Mircha Eliade chápe akt ponoření do vody jako smrt.³⁵¹ Subjekt se modlí tichým hlasem, je vyčerpaný. I když subjekt mumlá, šeptá svou modlitbu, modlitba není vyslyšena a na závěr zůstává opět to nekonečné zoufalství a marnost reality.

Existenci „božího oka“ v opozici s vládnoucím Satanem uvádí i Viktor Dyk. V jeho tvorbě je velice příznačné téma božského jako téma tvořivosti a Tvůrce je přirovnáván k nemocnému Bohu. V. Dyk nehledá sjednocení s Bohem, ale spíš sjednocení s Tvorbou samou a s přírodou. Zlo musí být překonáno procesem tvorby a tím je lyrický subjekt sám blízko Bohu. Přitom tvořit znamená odklonit se od obvyčejné normy chování a žití:

„Do nebe hledím, pouhý přísný sen,
Jediná touha intensivní, čistá.
Ve slávě světa d'ábel zosobněn,
Na nebi slunce je však oko Krista.“³⁵²

(Viktor Dyk: *Země Chelčického* 14)

³⁴⁹ Srov. Pešat, Z. *Dialogy s poezií*. Praha, 1985, str. 35.

³⁵⁰ Srov. Hlaváček, K. *Pozdě k ránu. Mstivá kantiléna. Žalmy*. Blansko, 2001, str. 73.

³⁵¹ Srov. Eliade, M. *Posvátné a profánní*. Praha, 1994.

³⁵² Srov. Dyk, V. *Básně*. Praha, 1955, str. 53.

Snaha o splynutí s Bohem jako s přírodou vůbec a s mystikou je přítomna i v básnické sbírce *Na ostrově požehnanych* (bulharsky *Na ostrova na blaženite* 1910) Penča Slavejkova. V básni *Extáze*³⁵³ se lyrický subjekt dívá do nebe, kde vidí spoustu hvězd plout jako bárky ve vodě. V této chvíli pociťuje na svém rameni ruku neznámého a někdo zpívá božskou hymnu. Bůh se před ním objevuje jako důsledek snahy splynout s věčností a tajemstvím noci. Božská hymna se nese až k vesmíru a tam, kde člověk je „v objetí věčnosti“. Bůh jako věčnost je popsán i v básni *V církvi*.³⁵⁴ Mladý kněz čte modlitbu v kostele, ve které říká, že lidé na zemi jsou dočasní, jen Bůh je cesta k věčnosti. Tato báseň je parafrází biblického příběhu Velikého soudu – konec světa, kdy každý člověk bude souzen Bohem podle svých činů na zemi.

Na základě všech uvedených básnických sbírek je zřejmé, že dekadentní subjekt je koncipován jako osamělý, trpící, zoufalý, nevěřící v Boha a dokonce chápající sám sebe jako Boha. Jeho umění je moderní a jeho osobnost fragmentární, androgynní. Tento subjekt hledá jiné poznání než to, jež je uvedené v Bibli. Samotný biblický text je paradoxní a postupně prezentuje zničený svazek člověka s Bohem, což je začátek hledání nového poznání a dekadentní poezie je toho jenom jedním příkladem.

ZÁVĚR A DOSAŽENÉ CÍLE DIZERTAČNÍ PRÁCE.

VĚDECKÝ PŘÍNOS TEXTU

V této dizertační práci jsme se pokusili koncipovat lyrický subjekt v moderní české poezii v komparativním aspektu (srovnali jsme některé básně poezie české dekadence a symbolismu s básněmi bulharské a francouzské moderny). Základní rysy identity lyrického subjektu, jenž je chápán jako mluvčí básně, nikoliv jako autorský subjekt, jsme zkoumali v jeho vztahu k sexualitě a k náboženství. Tím že se identita subjektu formuje pouze v textu a skrze text pomocí estetizace jazyka, dospívá k různým stylizacím.

³⁵³ Srov. Slavejkov, Penčo. *Na ostrova na blaženite*. Sofija, 1953, str. 108.

³⁵⁴ Tamtéž, str. 129.

Ke stylizacím jsme přistoupili jednak teoreticky, a to pomocí ideologie dandysmu (viz druhá kapitola dizertační práce), jednak instrumentálně, tj. ukázali jsme je v konkrétních textech české dekadence, obvykle ve srovnání s texty bulharské a francouzské dekadence. Ve třetí, čtvrté a páté kapitole jsme je vztáhli k různým odvětvím sexuality – k homosexualitě, perverzím a narcismu.

Láska se v dekadentní poezii jeví jako absenční anebo těžko dosažitelná a je nahrazena bohémským sexuálním prožitkem. V kontextu ideologie dandysmu s hrami při oblékání (ženy nosí mužské oblečení a muži ženské) se ani homosexualita lyrického subjektu nezdá divná. Je koncipována jako dynamická kategorie, ontologicky skrytá. V souvislosti s konkrétními texty jsme ve třetí kapitole uvedli několik stylizací homosexuality lyrického subjektu: v modrého kluka, v barbara a v ženu, pomocí nichž konstruuje vlastní identity. Pokusili jsme se homosexualitu vztáhnout k biblickému textu a uvažovali jsme o ní jednak jako o psychické odlišnosti lyrického subjektu a jednak jako o rozpadu tělesnosti. Lyrický subjekt hledá svůj milostný protějšek, ale marně – nenachází ho, a proto je prezentován jako fluidní, fragmentární a jeho totalita není nikdy možná. Stylizace lyrického subjektu v ženu je jeden z vlastních způsobů konstruování vlastní identity, ale přisvojování si ženského hlasu mužem je v dekadentních dílech více či méně úspěšně ztvárněné.

Láska v dekadentní poezii víceméně chybí. Žena, ve vztahu k níž si lyrický subjekt konstruuje identitu, je dominantní, hříšná, žena-obryně a prostitutka. V poměru k ní je subjekt slabý, podřízený a má nestálou identitu. V dekadentní poezii se objevuje dvojitý obraz ženy – žena hříšná, ale i žena-dítě a žena morálně neposkvrněná. K ní lyrický subjekt určitou lásku cítí, ale spíše ji znovu nenachází anebo provokuje smutek v jeho duši. Jediným pozitivním obrazem ženy v dekadentní poezii je žena-matka, k ní se lyrický subjekt vrací skrze vzpomínku a stylizuje se v bludného syna. Typickým a velice často se opakujícím obrazem je démonická a příšerná žena-had, která subjektu vysává krev, a tím zapříčiňuje jeho smrt. Smrt je v dekadentní poezii chápána jako dvojaký stav – na jedné straně znamená konec bytí, ale i velkého poznání a na straně druhé je degradací těla a ukončení pocit hnusu z každodenního života. Lyrický subjekt se vůči ženě-hadu stylizuje v šamana a bódhisattvu, vstupuje na cestu velkého poznání, ale

nedosáhne ho. V této části jsme naznačili pojetí subjektu pomocí secesní estetiky, která je velice příznačná pro celou moderní poezii a projevuje se na úrovni barev, zvuků a slov.

Velice častá stylizace lyrického subjektu je stylizace v Narcise, kterou jsme zpracovali samostatně v páté kapitole. Nahlédli jsme do historie starořeckého mýtu podle podání Ovidiových *Metamorfóz* a zkoumali, jak jsou určité prvky použity v dekadentní tvorbě. Na základě souboru těchto prvků jsme došli k závěru, že lyrický subjekt je v dekadentní poezii spíš Anti-Narcisem než Narcisem. Vody pojaté v Ovidiově mýtu jako klamné zrcadlo se už v dekadentní poezii objevují jako zrcadlo prázdné, v němž obraz schází. Lyrický subjekt může, ale nechce svou podobu poznat, a tím se stává Anti-Narcisem. Odmítá přijmout sám sebe a nezamiluje se do sebe. Jeho obraz vyvolává hrůzu, rozpadá se v prostoru a jeho celistvost je nemožná. Rozpad těla je ještě více viditelný ve třetí fázi moderny – v avantgardě. V této kapitole jsme provedli srovnávací analýzu obrazu stínu, zrcadla a dvojictví.

V šesté kapitole dizertační práce jsme prokázali neexistenci křesťanského Boha v poezii dekadentů v souvislosti s biblickými a s křesťanstvím se zabývajících texty. Vyhánění Adama a Evy z Ráje a vytvoření statutu smrti je první krok ke vzniku jedné tragédie, která byla způsobena Bohem. V dekadentní poezii se Bůh začíná objevovat buď jako absenční či nahrazený Satanem anebo jakožto snaha o dosažení vyššího aktu tvorby a větší blízkosti k přírodě. Lyrický subjekt je často buřič anebo silný člověk, který má blízko k nadčlověku z filozofie Friedricha Nietzscheho. Stylizuje se začasté v Antikrista-Satana či božího otroka (a to především v rané dekadentní tvorbě), přičemž se snaží dosáhnout blízkosti s Bohem, a tím vyšší kreace a sjednocení s přírodou, která je božská.

BIBLIOGRAFIE

Prameny:

Almanach Secesse. red. S. K. Neumann. Praha, 1896.

Antologie de la poésie française. Paris, 1961.

Baudelaire, Charles. Květy zla. Praha, 2001, přel: Svatopluk Kadlec.

Baudelaire, Charles. Květy zla. Praha, 1997, přel: Otokar Fišer, Viktor Dyk, Karel Čapek. aj.

Baudelaire, Charles. Báseň o hašiši. Praha, 1999.

Baudelaire, Charles. Les Fleurs du mal. Paris, 1972.

Bohémske noci. Výber z poezie bulharského symbolizmu. Bratislava, 1990, přel: Viera Prokešová.

Breiský, Arthur. Triumf zla. Hradec Králové, 1970.

Breiský, Arthur. Kvintesence dandysmu. Praha, 1993.

Březina, Otokar. Básnické spisy. Praha, 1975.

Hlaváček, Karel. Mstivá kantiléna. Pozdě k ránu. Žalmy. Blansko, 2001.

Javorov, K. P. Sačinenija v dva toma. Tom 1. Stichotvorenija. Sofija, 1974.

Javorov, K. P. V bdění i ve snu. Praha, 1997.

Karásek ze Lvovic, Jiří. Sodoma. Praha, 2002.

Karásek ze Lvovic, Jiří. Stojaté vody. Praha, 1895.

Karásek ze Lvovic, Jiří. Zazděná okna. Praha, 1921.

Karásek ze Lvovic, Jiří. Sexus necans. Praha, 1921.

Karásek ze Lvovic, Jiří. Lásky absurdné. Praha, 1929.

Karásek ze Lvovic, Jiří. Tvůrcové a epigóny. Praha, 1927.

Karásek ze Lvovic, Jiří. Umění jako kritika života. Praha, 1927.

- Karásek ze Lvovic, Jiří. Impresionisté a ironikové. Praha, 1926.
- Karásek ze Lvovic, J. Milý příteli- : (Listy Edvardu Klausovi). Praha, 2001.
- Liliev, Nikolaj. Lunni petna. Sofija, 1922.
- Mallarmé, Stéphane. Verse et prose: morceaux choisis, Paris, 1983.
- Mallarmé, Stéphane. Souhlas noci. Praha, 1977.
- Mallarmé, Stéphane. Výbor z básní. Tiskem Em Stivína v Praze, 1899, přel: Em. Šl. z Lešehradu.
- Mutafov, Čavdar. Izbrano. Sofija, 1993.
- Naso, P. Ovidius. Metamorfózy. Bratislava, 1979.
- Neumann, S. K. Nemesis, bonorum custos...Verše (1893-1895). Praha, 1895.
- Neumann, S. K. Kniha mladí a vzdoru. Praha, 1920.
- Platon. Dialogy (Diel 3). Bratislava, 1990, přel: Julius Špaňár.
- Plotin. Enneady. Praha, 1938.
- Poe, E. A. Démon zvrácenosti. Detektivní a jiné senzační příběhy. Praha, 1999.
- Procházka, Arnošt. Literární silhouetty a studie. Praha, 1912.
- Procházka, Arnošt. Meditace. Praha, 1912.
- Procházka, Arnošt. Polemiky. Praha, 1913.
- Procházka, Arnošt. Prostibolo duše. Praha, 1894.
- Procházka, Arnošt. Torso života. Praha, 1925.
- Rimbaud, Arthur. Cestou bez konce. Vyšehrad, 2008.
- Rimbaud, Arthur. Doušek jedu. Výbor z díla. Praha, 1985.
- Rimbaud, Arthur. Dílo J. A. Rimbauda. 1930, Praha, přel: Vítězslav Nezval.
- Skitnik, Sirak. Izpovedi. Sofija, 1994.
- Slavejkov, Penčo. Na ostrova na blaženite. Sofija, 1953.

- Smirnenski, Christo. Izbrani tvorbi v 2 toma. Tom 1. Stichotvorenija. Sofija, 1972.
- Sova, Antonín. Básně. Praha, 1953.
- Šalda, F. X. Dílo Františka Xavery Šaldy. Praha, 1925.
- Teofilov, Ivan. Antologija na bălgarskija simbolizăm. Sofija, 1995.
- Verlaine, Paul. Slova na strunách. Praha, 1968, přel: Jan Vladislav.
- Verlaine, Paul. Básnické dílo. Vyšehrad, 2007, přel: Gustav Franci.
- Verlaine, Paul. O lásce. Vyšehrad, 2008, přel: Gustav Franci.
- Verlaine, Paul. Jeden z absolutních. Praha, 1994, přel: Jan Vladislav.
- Vrchlický, Jaroslav. Breviř moderního člověka. Praha, 1892.
- Vrchlický, Jaroslav. Intimní lyrika. Rok na jihu. Hořká jádra. Okna v bouři. Praha, 2000.
- Vutimski, Alexandăr. Sijanija nad grada. Stichotvorenija i poemi. Sofija, 1989.
- Vutimski, Alexandăr. Sinjoto momče razkazva... Chudožestvena proza. Sofija, 2002.
- Wilde, Oscar. Obraz Doriana Graye. Praha, 1999, přel: J. Z. Novák.

Sekundární literatura:

Knihy:

- Akvinský, Tomáš. O lásce. Výběr otázek z Teologické sumy. Praha, 2005.
- d'Aurevilly, Barbey. Du dandysme et de Georges Brummell. Paris, 1918.
- Bachelard, Gaston. L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris, 1973.
- Baltrušaitis, Jurgis. Anamorphoses thaumaturgis opticus. Paris, 1984.
- Barbaras, Renaud. Vnímání. Esej o smyslově vnímatelném. Praha, 2002. přel: Josef Fulka.
- Barthes, Roland. Système de la mode. Paris, 1967.
- Barthes, Roland. Světlá komora. Poznámka k fotografii. Praha, 2005. přel: Miroslav Petříček.

- Bataille, Georges. Erotismus. Praha, 2001.
- Baudrillard, Jean. De la séduction. Paris, 1979.
- Bednaříková, Hana. Česká dekadence. Brno, 2000.
- Bergson, Henri. Čas a bytí. O bezprostředních datech vědomí. Praha, 1994.
- Bergson, Henri. Duše a dílo. Praha, 1995.
- Bílek, Petr. Lyrický subjekt. K problému subjektivity a subjektu literárního díla. Praha, 1993.
- Blanchot, Maurice. Literární prostor. Praha, 1998.
- Bodenham, Charles H. L. Rimbaud et son père. Paris, 1992.
- Bonnet, M. Sabine. Istorija na ogledaloto. Sofija, 2005.
- Borer, Alain. Rimbaud d'Arabie. Paris, 1991.
- Borges, Louis J. Bratislava, 1992. přel: Nelida Noskovičová a Ján Buzássy.
- Boswell, John. Christianity, Social Tolerance and Homosexuality. Chicago and London, 1980.
- Breiský, Arthur. Kvintesence dandysmu. Praha, 1993.
- Buriánek, František. Z literárněvědných studií. Praha, 1985.
- Butler, Judith. Trampoty s rodom. Feminizmus a podrývanie identity. Bratislava, 2003.
- Carassus, Emilien. Le mythe du dandy. Paris, 1971.
- Chaunu, Pierre. Histoire et décadence. Paris, 1981.
- Coblence, Françoise. Povinnost pochybnosti. Praha, 2003.
- Černý, Václav. Osobnost, tvorba a boj. Praha, 1947.
- Dakova, Bisera. Archeologija na avtora. Sofija, 2002.
- Dvorjanova, Emilija. Estetičeskata saštnost na christijanstvoto. Sofija, 2004.

- Eco, Umberto. Meze interpretace. Praha, 2004.
- Eco, Umberto. Dějiny ošklivosti. Praha, 2007.
- Eliade, Mircea. Posvátné a profánní. Praha, 1994.
- Ficino, Marsilio. Komentar věrchu Platonovija pir za ljubovta. Sofija, 2007. přel: Cočo Bojadžiev.
- Flammarion, Camille. La mort et son mystère 2. Autour de la mort. Paris, 1921.
- Foucault, Michel. Dějiny sexuality I. Praha, 1999.
- Foucault, Michel. Dějiny sexuality II. Praha, 2003.
- Foucault, Michel. Dějiny sexuality III. Praha, 2003.
- Foucault, Michel. Diskurs, autor, genealogie. Praha, 1994.
- Freud, S. Výklad snů. O snu. Praha, 1998.
- Freud, S. Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci. Praha, 1991.
- Freud, S. Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy. Praha, 1997.
- Freud, Z. Otvád principa na udovolstvieto. Sofija, 1992.
- Gardiner, Philip; Osborn, Gary. Hadí grál. Praha, 2007.
- Genette, Gérard. Figures I. Paris, 1966.
- Heidegger, Martin. Šťastnosti. Sofija, 1993.
- Halperin, David. 100 godini homosexualnost. Sofija, 2000.
- Heczková, Libuše; Kalivodová, Eva. V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity. Praha, 2006.
- Heftrisch, U. Nietzsche v Čechách. Praha, 1999.
- Helminiak, Daniel. Co vlastně Bible říká o homosexualitě? Brno, 2007. přel: Daniel Míčka.
- Janakiev, K. Religiozno-filozofski razmišljenija. Sofija, 1994.
- Jung, G. C. Aion: příspěvky k symbolice bytostného Já. Brno, 2003.

- Jung, G. C. Archetypy a nevědomí. Brno, 1999.
- Jung, G. C. Duše moderního člověka. Brno, 2000.
- Kirova, Milena. Sňat na Meduza. Sofija, 1995.
- Krejčí, Karel. Česká literatura a moderní proudy evropské. Praha, 1975.
- Kroutvor, Josef. Dandy a manekýna. Brno, 1999.
- Levý, Otakar. Baudelaire. Jeho estetika a technika. Brno, 1947.
- Mattei, F-Jean. La barbarie intérieure: Essai sur l'immonde moderne. Paris, 1999.
- Merhaut, Luboš. Cesty stylizace. Praha, 1994.
- Maguirová, Anne. Stíny duše. Praha, 1999.
- Maiello, Guiseppe. Vampyrismus. Praha, 2004.
- Navrátil, Václav. O smutku, lásce a jiných věcech. Praha, 2003.
- Pešat, Z. Dialogy s poezií. Praha, 1985.
- Pigeaud, Jackie. Poésie du corps. Paris, 2009.
- Pokorný, Petr. Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu Bible. Vyšehrad, 2005.
- Protochristova, Kleo. Ogledaloto – literaturní, metadiskursivní i kulturnošpostaviteľní trajektorii. Plovdiv, 2004.
- Pynsent, Robert. Pátrání po identitě. Jinočany, 1996.
- Pynsent, Robert. Questions of identity: Czech and Slovak idea of Nationality and Personality. London, Budapest, New York, 1994.
- Quignar, Pascal. Sex i užas. Sofija, 2000.
- Ray, Lionel. Arthur Rimbaud. Paris, 1976.
- Shaeffer, Francis. Ten, který je skutečností. Praha, 1994.

Schmidt, Jeremy. Melancoly and the care of the soul. Religion, Moral philosophy and Madness in Early Modern England. Aldershot, 2007.

Scroggs, Robin. Homosexuality in the New Testament. Contextual Background for Contemporary Debate. Philadelphia, 1983.

Shopenhauer, Arthur. Génius. Umění. Láska. Světec. Praha, 1994.

Shopenhauer, A. Svět jako vůle a představa. Svazek 1, 2. Pelhřimov, 1997, přel: Milan Váňa.

Soldán, F. Jiří Karásek ze Lvovic, Praha, 1994.

Steinmetz, Jean-Luc. Les femmes de Rimbaud. Paris, 2000.

Šalda, X. F. Dílo F.X.Šaldy. Praha, 1925.

Vojvodík, Josef. Od estetismu k eschatonu. Modély světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny: rekonstrukce symbolických paradigmat. Praha, 2004.

Vojvodík, Josef. Images corporis. Tělo v české moderně a avantgardě. Brno, 2006.

Xie, Liu. Duch básnictví řezaný do draků. Brody, 2000. přel: Oldřich Král.

Zontag, S. Bolestta kato metafora. Sofija, 1999.

Odborné články v sbornících a časopisech:

Cowie, Elizabeth. Pornography and fantasy: Psychoanalytic perspectives. In: Sex exposed. Sexuality and the Pornography Debate. London, 1992.

Cyriac, Hubert. Knihy veršů. In: Moderní revue, 1905, sv. 16.

Georgiev, Nikola. Sfinga, která promluvila. (doslov) In: Javorov, K.P. V bdění i ve snu.

de Gourmont, Rémy. Morálka lásky. In: Moderní revue, 1902, sv. 13.

Ivanova, Dimana. Dandysmus fin-de-siècle. K teoretizaci problému. In: Kontexty, č. 5, 2010.

Ivanova, Dimana. O dovou modernách. Rozdíly a shody v koncepcích, tématech a motivech české a bulharské moderny. In: Generace, skupiny a programy v literatuře. Příbram, 2009.

- Janaras, Christas. Svobodata na npravstvenostta i etosa na čoveka. In: Iztokāt I Zapadāt za ličnostta i obštestvoto. Veliko Tarnovo, 2001.
- Jordanova, Julija. Vāmpirāt v krivo ogledalo: Zombi. In: sp. Bālgarska etnologija, Sofija, 2002.
- Kiczková, Zuzana. Subjekt-moc-rod. Kritické inšpirácie Judith Butler. In: Vztahy-jazyky-těla. Praha, 2007.
- Kodera, Sergius. Narcissus, Divine Gazes and Bloody Mirrors: the Concept of Matter in Ficino. In: *Marcilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Ed. by Michael J. B. Allen and Valery Rees. Leiden: Brill, 2002.
- Ličeva, Amelija. Javorov – enciklopedija na različijata. In: sb. Bālgarska literatura. Figuri na četeneto. Sofija, 2000.
- Malleus Maleficarum: The Woman as Witch. Selections from the Malleus Malleficarum. In: Women and religion. A feminist Sourcebook of Christian Thought. Edited by Elizabeth Clark and Herbert Richardson. New York, San Francisco, London, 1937.
- Mladenov, Stefan. Dekadenti i semkovština. In: sp. Listopad, 1924, kn. 9-10.
- Nováková, Tereza. Tragedie ženy a jiné obrazy Anny Costenoblovy. In: Ženský svět, r.1, Praha, 1896.
- Nový, Petr. Senzitiv s duší až k zoufalství rozjitřenou. Poznámky k uměleckému temperamentu Arthura Breiského. In: Čas moderny. Studie a materiály. České Budějovice, 2006.
- Pynsent, Robert. Pokus o ňadra. O ňadrománíe k ňadrofobii se zmínkou o feministickém ňadromilství. In: Sex a tabu v české kultuře 19. století, Praha, 1999.
- Safouin, Mustafa. Men and Women. A psychoanalytic point of view. In: Sex exposed. Sexuality and the Pornography Debate. London, 1992.
- Souček, B. J. Ježíšova slova z kříže. In: Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu Bible. Vyšehrad, 2005.
- Tenev, Darin. Edin pročít na O-chi-ku-san na Alexandr Vutimski. Elektronno spisanie LiterNet, 08.11.2007, № 11 (96).
- Urban, Otto. Satanické halucinace. In: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914. Praha, 2006.

RESUMÉ

Dizertační práce *Koncepce lyrického subjektu v poezii českých dekadentů v srovnávacím aspektu* uvažuje o tématu subjektivity ve vztahu k sexualitě a náboženství ve třech literaturách modernismu – v bulharské, české a francouzské. Dizertační práce se skládá z šesti základních kapitol: *Subjekt a subjektivita modernismu*, *Dandysmus fin-de-siècle. K teoretizaci problému*, *Lyrický subjekt a homosexualita*, *Lyrický subjekt a láska*, *Podoby narcismu a stylizace lyrického subjektu v Narcise v poezii modernismu*, *Lyrický subjekt a náboženství*, *Závěr a dosažené cíle dizertační práce*. Text dává podrobné příklady z básnických (někdy i prozaických) děl českých, bulharských a francouzských autorů: Arnošt Procházka, Jiří Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček, Stanislav Kostka Neumann, Viktor Dyk, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Pejo K. Javorov, Teodor Trajanov, Emanuil Popdimitrov, Trifon Kunev a jiné.

První kapitola dizertační práce *Subjekt a subjektivita modernismu* je úvodní a má za cíl vymezit problematiku práce a základní teoretické cesty, které práce sleduje, aby dokázala své koncepte o problematice subjektivity v moderní poezii. Kapitola začíná vysvětlením základních pojmů, ve vztahu k nimž bude lyrický subjekt zkoumán a základní teoretické texty, jenž často tyto pojmy vysvětlují. Dělá důležitý závěr, že Bůh ve světě lyrického subjektu víceméně chybí. Tato mezera představuje neexistenci duchovního otce, symbolu naděje a víry. Ve světě lyrického subjektu během modernismu se nevyskytuje otec, ale objevuje se Magna Mater a chtonická matka a na místě Boha stojí Satan. Teoretizuje se moderna jako perioda na základě teoretických textů třech moderen. V moderně se jedná například o postavení jedince do protikladu ke společnosti, o industrializaci, o zvýrazněný individualismus na straně jedné a na straně druhé jde o průlom do intimity, o sledování procesu rozkladu subjektu, o profanaci lásky, o objevení sexuálních perversí a o jiné chápání teologické pravdy o Bohu jakožto sakrální hodnotě. V tomto smyslu kapitola uvádí koncepci, že lyrický subjekt je na jedné straně ustálený a statický (a to především na základě koncepte ideologie dandysmu tohoto období) a na straně druhé rozpadající se a dynamický. Text této kapitoly uvádí i základní teorie ve

vztahu zkoumání subjektivity a sexuality. Jako základní teorie v tom směru se jeví teorie francouzského filozofa M. Foucaulta.

Druhá kapitola dizertační práce teoretizuje dandysmus jako literárně-historický jev (dandysmus literární) a jako *modus vivendi* (dandysmus společenský). Začíná ještě v době jeho vzniku a zaměřuje se také na figuru prvního dandyho G. Brummella. Na společenské úrovni (dandysmus společenský) se projevuje jako určitá kodifikace gestikulací, póz, způsobů chování ve společnosti a dandy je obvykle představitelem aristokracie. Text kapitoly teoretizuje také vztah dandysmu k módě a oblečení jako epifanie lyrického subjektu a znak výjimečnosti, aristokratismu na jedné straně a na straně druhé sociální pozice. V tom smyslu kapitola uvádí stylizace dandyho v básníka a tuláka; v tvůrce a sběratela a v šaška a pierota. Skrze dandysmus kapitola vysvětluje i androgynitu lyrického subjektu. Dandy je galantním společníkem žen, jejich životní poradce v lásce, ale on sám nějakou lásku vůči ženě nepociťuje. Jeho oblíbenější typ ženy je však Kolombína, jejíž obraz je také v kapitole popsán.

Třetí kapitola *Lyrický subjekt a sexualita* je nejrozsáhlejší a zkoumá lyrický subjekt skrze prizma sexuality. Má několik podkapitol: *Stylizace homosexuality*, *Lyrický subjekt a láska* a *Podoby narcismu a stylizace lyrického subjektu v Narcise v poezii modernismu*. Volba aspektu sexuality není nahodilá. Láska jako motiv v poezii českých dekadentů víceméně absentuje a je nahrazena sexuální perverzí. Tato kapitola se pokouší zkoumat subjektivitu v kontextu uvažování o problému podle konceptu Michela Foucaulta. Text první podkapitoly o stylizaci homosexuality nesouhlasí s teorií J. Boswella, jenž pojímá homosexualitu jako biologicky danou kategorii. Naopak ji koncipuje jako kategorii víceméně dynamickou, jež se nekonfrontuje s heterosexuálníitou (v čemž se shoduje s teorií D. Halperina) a vyvíjí se podle sociálních podmínek. Tím může často zůstat skrytá. V této podkapitole jsou zmíněné příklady z textů českých, bulharských a francouzských dekadentů a lyrický subjekt je pojímán jako rozdvojený, fragmentovaný a nešťastný z nenalezení svého milostného protějšku. Homosexualita je teoretizovaná jednak jako psychická odlišnost, jednak jako rozpad tělesnosti lyrického subjektu. Jsou podrobně rozpracované stylizace lyrického subjektu v modrého kluka, barbara a v ženu.

Druhá podkapitola třetí kapitoly dizertační práce je: *Lyrický subjekt a láska* (3.2). Láska versus perverze a sexuální prožitek se snaží nahlédnout lyrický subjekt skrze jeho vztahu k milované ženě. V tomto směru se zdá láska být v dekadentní poezii absenční a mluvíme spíše o démonizaci lásky a její transformování v sexuální dobrodružství. V dekadentní poezii je tato milostná harmonie mezi dvěma partnery zrušena. Láska je svedena do bohémského sexuálního prožitku, a to jednak jako výsledek zájmu lyrického subjektu o perverze, jednak jako výsledek jeho vůle k vyjádření vlastní individuality. Kapitola vytváří koncepci o personalitě lyrického subjektu na základě jeho vztahu k ženě. Ta je ze své strany velmi složitý a mnohotvárný obraz. Kapitola uvádí následující typy ženských obrazů. První je obraz démonické ženy, ženy fyzicky přitažlivé a materiální, ženy-prostitutky. Téma prostituce koření ve starořecké filozofii a literatuře a není náhodou, že se tento obraz vyskytuje v dekadentní poezii, která využívá řecko-římské motivy a obrazy. Lyrický subjekt v tomto smyslu opěvuje krásu prostitutky, ale v stejném smyslu se stává i smutným filozofem, skeptikem, velebícím nový svět a novou morálku. V dekadentně-symbolistní poezii má žena dvojitý obraz – žena-dítě (žena milovaná čistě duchovně) a žena-milenka, duchovní, ale i materiální bytost, reálná, ale i neskutečná. Subjekt je v tomto případě samotářem trpící vinou fatální ženy. Další důležitý obraz-paradigma, skrze něž lze interpretovat lyrický subjekt, je obraz ženy-dítěte. Tento obraz je také velmi silně erotizován a důležitou roli přitom hrají florální elementy. Ty se však vyskytují jakožto znaky rané secese i v popisu ženy-prostitutky. Třetí důležitý obraz je obraz matky, ženy silné a dominantní, ženy-obryně. Tento obraz už těsně navazuje na psychoanalýzu a takový typ lásky velice výrazně modeluje umělcovu duši, zvláště v poezii symbolismu. Subjekt je nešťastným milencem, ale také často milujícím synem, vracejícím se k matce skrze vzpomínku. Poslední obraz-paradigma je obraz ženy-hada a upíra, který se vyskytuje jenom v poezii dekadentní a skrze nějž bych chtěla interpretovat subjekt jako šamana a bódhisattvu. Zde text kapitoly upozorňuje na proces semiotizace části ženského těla.

Pátá kapitola dizertační práce se snaží formulovat koncepci o subjektu-Narcisovi a základní rysy narcismu. Narcismus je chápán jako literárně-historický jev a koncepce o Narcisovi je formulovaná na základě paralely obrazu Narcise z Ovidiových *Proměn* (1974) a těchto dekadentních textů. Určité motivy Ovidiova textu, jako motiv zrcadla,

vody nebo poznání, jsou – vedle porovnání s dekadentními texty – interpretovány též porovnáním s texty-komentáři z antické tradice, kterými jsou Plotinova *Enneády* a *Komentář k Platonově Hostině* Marsilia Ficina. Jsou odhalené určité shody, ale i rozdíly mezi lyrickým subjektem Narcisem v dekadentní poezii a tím z Ovidiova textu. Ovidiův Narcis se nepoznává ve vodní hladině a zamiluje se do svého obrazu, který vidí ve vodě. Chybí mu zrcadlo, aby mohl poznat sám sebe. Dekadentní subjekt se také většinou nemůže poznat, neboť jeho podoba v něm vzbuzuje pocit hrůzy. Jeho sebepoznání je poznáním jedné předem rozmnožené personality. Nezamiluje se do sebe, spíš se sám sebe bojí. Má obvykle v rukou nebo před sebou zrcadlo. V dekadentní poezii můžeme uvažovat dokonce o genealogii zrcadlových obrazů a předmětů. Jak Ovidiův Narcis, tak i lyrický subjekt-Narcis v dekadentní poezii jsou obrazy melancholické a melancholie ještě navíc získává prvořadý význam po celou dobu *fin-de-siècle*. Kapitola se zaměřuje podrobně na ojedinělé rysy melancholického lyrického subjektu a zmiňuje se také o jeho androgynitě. Pojednává také o motivech dvojnictví a stínu a odhaluje důležitou pravdu, že v dekadentních textech je někdy dvojník reálnější, než originální obraz. Kopie hrozí originálu.

V šesté kapitole dizertační práce se koncepce lyrického subjektu formuje ve vztahu k náboženství. Takto má text za úkol vykládat biblický text a opírá se o biblickou hermeneutiku jakožto vědu o náboženském textu a o textech spjatých s ním. V tomto směru se text snaží dokázat koncepci o neexistenci Boha v světě dekadentů na základě teorie Petra Pokorného (sborník příspěvků *Hermeneutika jako teorie porozumění*). Kapitola dokazuje tezi, že ještě v Starém zákoně, podle Geneze, je člověk hříšný a dělá kroky jen k přerušení vztahu se svým Stvořitelem a Svatým Otcem. On se stává účastníkem tragédie, již ani nestvořil. Po vyhnání Adama a Evy z Ráje je vztah se svatým Otcem přerušovaný, je vytvořen status smrti. Další krok je poslání Ježíše Krista na zem a jakým způsobem s ním bude člověk komunikovat a v jakém vztahu s ním bude, záleží na něm. Pravda je ale, že křesťanský Bůh zůstává pro něho spíš *Deus absconditus*, tj. skrytý, absenční. A to dokazuje i druhá podkapitola této šesté kapitoly. V něm jsou prezentované stylizace lyrického subjektu jednak v Antichrista-Satana, jednak v otroka. Vztah lyrického subjektu k Bohu je většinou v dekadentní poezii úplně přerušovaný a tím on se stylizuje v Satana, přímo vyslovuje svou modlitbu jemu. Někdy je ale v této poezii

zachovaná i snaha o sblížení s Bohem jako s vyšším poznáním a s přírodou a v tomto smyslu se lyrický subjekt ztotožňuje s otrokem, podřízeným svému Stvořiteli. Lyrický subjekt se snaží dosáhnout božské extáze ve vztahu k přírodě.

Závěrečná kapitola dizertační práce sumarizuje základní problémy a dosažené cíle v textu.

ABSTRACT

The doctoral thesis “*Comparative analysis of the lyrical subject’ concept in Czech decadent poetry*” forms a concept about subjectivity in regard to sexuality and religion in three literatures of modernism – Czech, French and Bulgarian. The text of the doctoral thesis is composed of six main chapters: *The literary subject and subjectivity; Dandysm fin-de-siecle. Towards a theory of the problematics; The lyrical subject and homosexuality; The lyrical subject and love; Images of narcissism and lyrical subject’s stylisations in Narcis in the poetry of modernism; The lyrical subject and religion; Conclusion and obtained tasks of the doctoral work.* The text provides elaborate examples from the poetry of Czech, Bulgarian and French modernist writers, such as Arnošt Procházka, Jiří Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček, Stanislav Kostka Neumann, Viktor Dyk, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Pejo K. Javorov, Teodor Trajanov, Emanuil Popdimitrov, Trifon Kunev and others.

The first chapter, *The literary subject and subjectivity* discusses the main ideas and theoretical ways which the text follows by proving concepts about subjectivity in modernism. The chapter begins by explaining the main concepts in reference to how the conception of lyrical subject is formed. For example, the text shows explicitly the non-existence of God in the decadent’s world. In this world the figure of the father is mainly hidden and appears Magna Mater as chthonic creature and in God’s place is usually subsumed by Satan. The modernist period is commented on the basis of exemplary theoretical texts of the three literatures – Czech, Bulgarian and French. In the modernist period of literature one is being opposed to the common society, there is a strong development of the industrialization, an explicit individualization on one part and on the other – an entry into the intimate world of the person and a view to his sexual life and deformation of the subjectivity, profanization of the love feeling and its replacement by the sexually perverse, an other comprehension of religion and theological picture of God’s figure. Thus the text of this doctoral dissertation is assuming that the lyrical

subject is in one side static and firmly identified (in regard to theory of dandysm) and on the other part – dynamical and with fragmented personality. The dissertation relies heavily on Foucault's concept of subjectivity.

The second chapter of the doctoral thesis theorizes dandysm as both literary and social phenomenon. The chapter introduces the history of dandysm even from the time of its appearance. At the beginning of 19th century George Brummell was considered the first dandy. On a social level is dandysm a codification of poses, gestures and ways of behaviour and the dandy is usually an aristocratic. In that way dandysm was a reaction against bourgeois society. The text of that chapter also theorizes the connection of dandysm with fashion as a certain way of epiphany of the lyrical subject and a sign of exclusiveness, individuality and aristocracy from one side and from the other – as a sign of a social position. Thus, the text is also presenting the dandy's stylizations in poet and stranger, in creator and collector and in pierrot and clown. Androgyny is also explained through dandysm as a lyrical subject in modernism. Dandy is a galant companion of women and their advisor in love and social life. Although, himself, not feeling or showing any love toward them. His type of women is usually Colombina, the character of her is also depicted in the chapter.

The third big chapter *Lyrický subjekt a sexualita (The lyrical subject and sexuality)* is the most thorough reflects the conception of the subject through sexuality. It contains three smaller chapters: *Stylisation of the homosexuality of the lyrical subject*, *The lyrical subject and love* and *Images of narcissism and lyrical subject's stylisations in Narcis in the poetry of modernism*. The choice of sexuality aspect is not accidental. I follow up on concepts formerly introduced in the first chapter, such as love as a category that is substituted by sexual perversions. In this chapter is the conception of the lyrical subject formed on the basis of the theory of sexuality of Michel Foucault. The first sub-chapter of this chapter about the stylisations of homosexuality of the lyrical subject does not accept the biologic theory of homosexuality of John Boswell and proves the dynamics of the concept of homosexuality, which is in accordance with the theory of David Halperin. Homosexuality is a changeable category in regard with social conditions and thus could remain even hidden. This sub-chapter also reveals examples of Czech, Bulgarian and French modernist poetry and the lyrical subject is seen as bipolar,

fragmented and unhappy, because of the impossibility of finding his proper love partner. Homosexuality is conceived once as a psychical otherness and oddness and once as a fragmentation of the body. The sub-chapter also envisions the stylisations of the lyrical subject in barbar, „blue boy“ and woman.

The fourth main chapter of the dissertation thesis, *The lyrical subject and love*, refers to the lyrical subject to the loved woman. Love is mainly absent as a category in the decadent poetry and the chapter explores the process of demonization of love and its transformation in a sexual adventure. In decadent poetry love harmony between two partners is almost entirely absent. Love is reduced to the bohemian sexual event through the taste of the lyrical subject for perversions and his desire to reflect his own individuality. For Arthur Schopenhauer the feeling of love is mainly absent and transformed into sexual connection which is more evident than any other feeling and is the final aim of the human being. Implicit in the sexual connection between people is the human will in which people try to keep and show their individuality.

The conception of the lyrical subject in the decadent poetry is formed on the basis of the conception of the woman and femininity and the way the woman transforms the lyrical subject. We could briefly present the main feminine figures on the basis of which will be the personality of the lyrical subject envisioned. The first of them is the figure of the demonic woman, who is preliminary material and physically attractive, often a personification of the prostitute. The lyrical subject is thus a singer of the beauty of the prostitute, but also a sad philosopher, and skeptic, who propagates a new moral. In the decadent-symbolist poetry is the woman's figure ambiguous (the woman as child and the woman as lover; the material woman and the spiritual, the real lover and its illusory incarnation). The lyrical subject is often a man, who is suffering and feeling guilty about his love to the fatal woman. Another important paradigmatic figure through which we could interpret the personality of the lyrical subject is the figure of the woman as child, the figure of the morally pure woman, whom is the lyrical subject trying to fall in love with. This feminine figure is also highly eroticized and plays a very important role in that process displaying many floral elements. These are appearing as signs of early secession in the depiction of the prostitute woman. The third important figure is that of the mother-woman, a woman dominant and powerful. This figure is referred to in psychoanalysis and

is shaping the soul of the lyrical subject, especially in symbolist poetry. The lyrical subject is an unhappy lover and a loving son, who is returning to his mother through the dream. The last paradigmatic figure in the woman as snake and vampire, who appears only in decadent poetry and through which we would like to interpret the lyrical subject's figure as shaman a bodhisattva. This is where the thesis makes explicit reference to the process of semiotization of the parts of the feminine body.

In the fifth chapter the main features of narcissism and the conception of the lyrical subject as Narcis are formulated. Narcissism is regarded as a literary criticism phenomenon and the conception of the narcissistic identity of the lyrical subject is shaped through comparison with the Narcis's figure in Ovidius' *Metamorphosis* (1974), Plotinus' *Enneads*, Marsilio Ficino's *Commentary to Platonov's Feast* and that of decadent poetry. Narcis from the text of Ovidius is not recognizing himself in the water surface and is falls in love with the creature he is seeing in it. He needs a mirror to see himself better, but does not possess it. The decadent lyrical subject cannot all the time recognize himself and what he sees in the mirror as himself provokes horror within him. His knowledge of himself is a knowledge of a primarily fragmented personality. He is not falling in love with himself, but on the contrary is frightened. The lyrical subject in decadent poetry has a mirror in his hand and we can even speak about genealogy of the mirror and glass objects in it. Narcis of Ovidius' text, as well as that of decadent poetry are melancholic figures and melancholy is becoming a state of mind that has a special meaning in that time. Androgyny of Narcis is present in both Ovidius and decadents' texts. The lyrical subject of these texts is unhappy in love and thus his personality is catoptric and fragmentary. The lyrical subject has also a double, who appears as his alternate personality, but belongs mainly to an illusionary world. In this chapter melancholy as a state of mind is presented and is shown as a typical mood of the lyrical subject of Decadent poetry.

In the sixth chapter I formulate the conception of the lyrical subject in connection with religion. The text is tries to analyze the biblical text and draw a connection in the bible's conception on the basis of the theories of biblical hermeneutics. (for example the books of texts in hermeneutics of Petr Pokorný and others *Hermeneutika jako teorie porozumění* (*Hermeneutics as a theory of textual comprehension*). The chapter investigates the concept of original sin in the Old testament and the ways man breaks his

relationship with God, his Creator. Thus man provokes his own tragedy. The first man, Adam, and the first woman, Eve, are thrown out of Paradise and from that very moment, the connection with God is ruined. From this moment death also enters man's consciousness as a state of non-being. Man is mortal. The next step God undertakes is sending Jesus to earth and man's communication with him already depends on his own mind and decisions. The truth is that the Christian God remains for him hidden and this conception is proved in that chapter on the basis of texts from decadent poetry. Several stylizations of the lyrical subject appear in this discussion also – that in Antichrist-Satan and in slave. In decadent poetry, the lyrical subject is mostly praying to Satan, who is more powerful than God by the esthetics of that poetry. Thus, he is usually styling himself as the Antichrist, a pronouncer of another moral system where the values are shifted. Very rarely though, the lyrical subject tries to seek union with nature and God as a higher knowledge and wisdom. In these poems, he is stylizing himself as slave.

The last chapter of the doctoral thesis is a conclusion and summarizes the most important literary problems of the dissertation draws an overarching analysis of the topics described above.

REJSTŘÍK JMÉN

Akvinský, Tomáš 64

d'Aurevilly, Barbey 17, 45

Bachelard, Gaston 107, 113, 114

Baltrušaitis, Jurgis 98

Barbaras, Renaud 13

Barthes, Roland 24, 29, 106, 108

Bataille, Georges 49, 54, 78

Baudelaire, Charles 17, 20, 21, 24, 63, 64, 69, 74, 75, 76, 78, 80, 83, 92, 95, 115, 137, 138, 152

Baudrillard, Jean 20

Bednaříková, Hana 13, 59

Bergson, Henri 12

Bílek, Petr 7

Blanchot, Maurice 104

Bodenham, Charles H. L 14

Bonnet, M. Sabine 103

Borer, Alain 41

Borges, L. Jorge 107

Boswell, John 36, 47

Breiský, Arthur 17, 18, 19, 20, 21, 23, 27, 28, 29, 31, 32, 34

Buriánek, František 15

Butler, Judith 58

Carassus, Emilien 18

Chaunu, Pierre 66

Coblence, Françoise 19

Černý, Václav 10, 11

Cowie, Elizabeth 52

Cyriac, Hubert 54

Dakova, Bisera 36

Eco, Umberto 40, 76

Ficino, Marsilio 97, 99, 100, 103, 155

Flammarion, Camille 121

Foucault, Michel 12, 35, 153, 159

Freud, Sigmund 16, 53, 61, 91, 96, 102

Gardiner, Philips 93

Georgiev, Nikola 76

Genette, Gérard 113

de Gourmont, Rémy 11, 69

Heidegger, Martin 10

Halperin, David 37, 154, 159

Heczková, Libuše 65

Helminiak, Daniel 55

Hlaváček, Karel 17, 30, 38, 39, 43, 45, 46, 64 74, 84, 86, 87, 94, 95, 113, 121, 141, 153, 158

Ivanova, Dimana 7, 8

Javorov, K. Pejo 13, 26, 59, 60, 64, 65, 66, 69, 74, 75, 76, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 96, 102, 105, 109, 110, 115, 116, 121, 122, 123, 124, 140, 153, 158

Jordanova, Julia 79

Jung, G. Carl 14, 15, 16, 36, 64, 124

Kalivodová, Eva 65

Karásek ze Lvovic, Jiří

Quignar, Pascal 82, 109

Kirova, Milena 59, 96

Krejčí, Karel 94, 95

Kroutvor, Josef 19

Kiczková, Zuzana 59

Kodera, Sergius 103

Levý, Otakar 20

Liliev, Nikolaj 32, 113, 125

Ličeva, Amelija 60

Maguirová, Anne 79

Maiello, Guiseppe 93

Mallarmé, Stéphane 17, 32, 33, 62, 65, 111, 153, 158

Mattei, F-Jean 13

Merhaut, Luboš 25, 34

Mladenov, Stefan 70

Mutafov, Čavdar 21, 25, 28

Naso, P. Ovidius 97, 98, 99, 100, 104, 144, 155, 156, 161

Navrátil, Václav 98

Neumann, K. Stanislav 17, 22, 120, 122, 153, 158

Nováková, Tereza 65

Nový, Petr 23

Osborn, Gary 92

Pešat, Zdeněk 10

Pigeaud, Jackie 100

Platon 100

Plotin 99

Pokorný, Petr 128

Poe, A. Edgar 107

Procházka, Arnošt 9, 15, 72, 83, 120, 122, 134, 153, 158

Protochristova, Kleo 111

Pynsent, Robert 71, 72, 79, 139

Ray, Lionel 50

Rimbaud, Arthur 14, 26, 36, 38, 40, 41, 42, 49, 50, 51, 53, 64, 76, 77, 82, 83, 116, 125, 153, 158

Souček, Josef 131

Safouin, Mustafa 58

Scroggs, Robin 49

Shopenhauer, Arthur 63, 136

Schmidt, Jeremy 117

Skitnik, Sirak 61

Slavejkov, Penčo 26, 140, 142

Smirnenski, Christo 73, 74

Sova, Antonín 89

Steinmetz, Jean-Luc 40, 50, 76

Šalda, František 8, 9, 95

Tenev, Darin 41

Urban, Otto 64

Verlaine, Paul 10, 26, 32, 38, 40, 49, 50, 59, 61, 64, 74, 79, 81, 82, 84, 87, 88, 115, 119, 126, 153, 158

Vojvodík, Josef 89

Vrchlický, Jaroslav 71, 136

Vutimský, Alexandr 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 53

Wilde, Oscar 17, 29, 112

Xie, Liu 40